

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA  
DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA**



**TESIS DOCTORAL**

**El repertorio infantil para piano en la creación española  
contemporánea (1975-2014)  
Aspectos analíticos y pedagógicos**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

**Patricia Arbolí López**

DIRECTOR

**Víctor Sánchez Sánchez**

**Madrid, 2016**

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA



UNIVERSIDAD  
**COMPLUTENSE**  
MADRID

TESIS DOCTORAL

EL REPERTORIO INFANTIL PARA  
PIANO EN LA CREACIÓN ESPAÑOLA  
CONTEMPORÁNEA (1975 - 2014)

Aspectos analíticos y pedagógicos

AUTORA: PATRICIA ARBOLÍ LÓPEZ

DIRECTOR: DR. VÍCTOR SÁNCHEZ SÁNCHEZ

MADRID  
Septiembre de 2015



A Jonatan y Gabriela,

a mis padres,

a Servando y Lydia,

a Elena,

a Mónica y Bea,

a Borja,

a Teresa,

a Alicia,

a Antonio,

a Jesús,

a Radmila,

a Vicenta,

a Isabel y Rosa,

a Víctor,

y a todos aquellos que me han acompañado durante estos años,

gracias.





# Índice general

<b>Resumen</b>	<b>x</b>
<b>Abstract</b>	<b>xii</b>
<b>Introducción</b>	<b>xv</b>
Justificación del trabajo . . . . .	xv
Estado de la cuestión . . . . .	xx
Metodología . . . . .	xxii
Fuentes . . . . .	xxviii
 <b>I ANTECEDENTES</b>	 <b>1</b>
 <b>1. Principales obras en la historia del repertorio pianístico infantil</b>	 <b>3</b>
1.1. Los <i>Clavier-Büchlein</i> de J. S. Bach . . . . .	5
1.2. <i>Álbum de la juventud</i> de R. Schumann . . . . .	20
1.3. <i>Children's Corner</i> de C. Debussy . . . . .	31
1.4. Obras pedagógicas de B. Bartók . . . . .	44
1.5. Otras obras para niños en el siglo XX . . . . .	64

1.5.1.	Rusia . . . . .	64
1.5.2.	<i>Játékok</i> de G. Kurtág . . . . .	68
1.5.3.	Otros compositores . . . . .	71
<b>2.</b>	<b>El repertorio infantil para piano en la música española del siglo XX hasta 1975</b>	<b>75</b>
2.1.	Primeros maestros del piano (1900-1925) . . . . .	76
2.1.1.	Obras pedagógicas de E. Granados. . . . .	77
2.1.2.	<i>Scenes d'enfants</i> de F. Mompou . . . . .	79
2.1.3.	<i>Niñerías y Jardín de niños</i> op. 63 de J. Turina . . . . .	80
2.1.4.	<i>Suite de pequeñas piezas para piano, Impresiones musicales y La pájara pinta</i> de O. Esplá . . . . .	82
2.2.	La música para niños entre 1925 y 1975 . . . . .	83
2.2.1.	<i>Cinco piezas infantiles y el Álbum de Cecilia</i> de J. Rodrigo . . . . .	85
2.3.	Nuevas búsquedas (a partir de 1970) . . . . .	86

## II EL REPERTORIO INFANTIL PARA PIANO EN LA MÚSICA ESPAÑOLA DESDE 1975 A 2014 89

<b>3.</b>	<b>Colecciones</b>	<b>95</b>
3.1.	<i>El Álbum de Colien</i> . . . . .	95
3.1.1.	<i>Estudio Doble</i> de Alfredo Aracil . . . . .	97
3.1.2.	<i>Alcances</i> de Ramón Barce . . . . .	99
3.1.3.	<i>Cristalls per a piano</i> de Salvador Brotons . . . . .	101
3.1.4.	<i>Un Sospir</i> de Jordi Cervelló . . . . .	102
3.1.5.	<i>Contrappunto cromático</i> de Carles Guinovart . . . . .	103

3.1.6.	<i>Muntanyí</i> de Josep M. Mestres Quadreny . . . . .	105
3.1.7.	<i>Pastoral D'Automne</i> de Xavier Montsalvatge . . . . .	106
3.1.8.	<i>Minimal</i> de Gonzalo de Olavide . . . . .	108
3.1.9.	<i>En Relleu</i> de Jesús Rodríguez Picó . . . . .	110
3.1.10.	<i>Colien's Peace</i> de Miquel Roger . . . . .	111
3.1.11.	<i>Ricercata</i> de Jesús Rueda . . . . .	112
3.1.12.	<i>Pins</i> de Albert Sardá . . . . .	113
3.1.13.	<i>Melodía Mozárabe para el entierro de Párvulos</i> de Josep Soler . . . . .	114
3.2.	Concurs de Composició per a Piano Dolors Calvet i Prats . . .	116
3.3.	<i>Cuadernos de música para disCapacidades</i> . Fundación Música Abierta . . . . .	119
3.3.1.	<i>Cuaderno de Música Abierta (nº 0)</i> . . . . .	122
3.3.2.	<i>Cuaderno de Campo</i> de Enrique Igoa . . . . .	124
3.3.3.	<i>Cuaderno de Estilos</i> de Santiago Lanchares . . . . .	128
3.3.4.	<i>Pop</i> de Sebastián Mariné . . . . .	130
3.3.5.	<i>Cuaderno para Pablo</i> de Ricardo Moyano . . . . .	132
3.3.6.	<i>Jardín de notas</i> de David del Puerto . . . . .	134
3.3.7.	<i>Los dos amigos</i> (Cuento en música) de Jesús Rueda . . .	136
3.3.8.	<i>Gemini</i> de Ananda Sukarlan . . . . .	140
3.3.9.	<i>No' Clock. Sin reloj, sin hora, sin tiempo...</i> de Polo Vallejo	142
3.3.10.	<i>El libro de Pegaso</i> de Edson Zampronha . . . . .	146
3.4.	CInPiC (Cuaderno de Iniciación al Piano Contemporáneo) . . .	148
3.5.	<i>Da Capo (Col Legno)</i> : El Grupo de Pamplona . . . . .	156

3.5.1.	Piezas nº 1, 2, 11, 12 y 21 de Jaime Berrade . . . . .	158
3.5.2.	Piezas nº 3, 4, 13, 14 y 22 de Teresa Catalán . . . . .	160
3.5.3.	Piezas nº 5, 6, 15, 16 y 23 de Vicent Egea . . . . .	163
3.5.4.	Piezas nº 7, 8, 17, 18 y 24 de Patxi Larrañaga . . . . .	165
3.5.5.	Piezas nº 9, 10, 19, 20 y 25 de Luis Pastor . . . . .	167
3.6.	<i>Obras para niños</i> , Vol. 1, 2 y 3 de varios autores . . . . .	169
3.6.1.	Ricardo Baixauli . . . . .	170
3.6.2.	Miguel Gironés . . . . .	171
3.6.3.	José Mansergas . . . . .	172
3.6.4.	Jordi Reig . . . . .	173
3.6.5.	Andrés Valero-Castells . . . . .	174
3.6.6.	Luis Yuste . . . . .	176
3.6.7.	Miguel Álvarez-Argudo . . . . .	177
<b>4.</b>	<b>Composiciones basadas en el folclore español</b>	<b>181</b>
4.1.	<i>Tres nadales tradicionals per a joves pianistes</i> de Xavier Boliart	182
4.2.	<i>Toquem... el piano</i> (vol. 1 y 2) de Joan Josep Gutiérrez y Mariona Vila Blasco . . . . .	184
4.3.	<i>“Arrels” 24 cants populars de Balears. Primers cursos de piano</i> de Bernat Julià . . . . .	193
4.4.	<i>Variacions per a piano. Sobre temes populars catalans</i> de Jordi Lalanza . . . . .	198
4.5.	<i>Piezas infantiles, vol. 1 y 2</i> de Ángel Oliver . . . . .	202
4.6.	<i>Encajes</i> de Antonio Ruíz-Pipó . . . . .	206

<b>5. Música descriptiva</b>	<b>211</b>
5.1. <i>Suite para niños</i> de Rafael Bardisa Galiana . . . . .	211
5.2. <i>Peces petites per a mans menudes</i> de Manuel Blancafort . . . . .	213
5.3. <i>Sonatina Naïf (piano para jóvenes)</i> de Amando Blanquer Ponsoda	218
5.4. <i>Música Dibuijada y Música Encantada</i> de Lluís M. Bosch . . . . .	220
5.5. <i>'Nem a endreçar les golfes. Àlbum per a piano. Peces progressives</i> per a Grau Elemental de Jordi Domènec . . . . .	228
5.6. <i>Sonatines de Carnestoltes</i> de Jordi Domènec . . . . .	236
5.7. <i>Miniatures</i> de Carlota Garriga . . . . .	248
5.8. <i>Cuentos</i> de Alberto Gómez y Amable Díaz . . . . .	249
5.9. <i>Ludis</i> de Domènec González de la Rubia . . . . .	253
5.10. <i>El Arca de Noé</i> de Xavier Montsalvatge . . . . .	256
5.11. <i>Jo i el piano. Vol I y II</i> de Joan Munt . . . . .	257
5.12. <i>El Arca de Noé (Piano fácil)</i> de Dionisio de Pedro . . . . .	264
5.13. <i>Ocho piezas</i> de Alfonso Romero Asenjo . . . . .	266
5.14. <i>Piezas para niños I</i> de Alfonso Romero Asenjo . . . . .	269
5.15. <i>Piezas para piano a 2 manos. Muy fáciles</i> de Félix Sierra . . . . .	271
5.16. <i>Jocs, set bagatel · les per a piano</i> de Francesc Taverna-Bech . . . . .	274
5.17. <i>Suite Mágica. Suite para piano, op.44 nº 2</i> de Jaume Torrent . . . . .	276
<b>6. Música pura</b>	<b>279</b>
6.1. <i>Tres Peces Breus Op. 8</i> de Salvador Brotons . . . . .	279
6.2. <i>Salt de les maces, sobre un tema de la Patum de Joan Trullàs</i> de Agustí Comà Alabert . . . . .	281
6.3. <i>Balletó</i> de Manuel Oltra Ferrer . . . . .	282

6.4.	<i>Seguici</i> de Manuel Oltra Ferrer . . . . .	283
6.5.	<i>Cardinals, per a piano</i> de Pedro Pardo . . . . .	283
6.6.	<i>Titianas. Cuatro piezas fáciles + una “non troppo facile”</i> de Anton Roch . . . . .	284
6.7.	<i>3 Miniaturas para piano</i> de Josep Roda . . . . .	285
6.8.	<i>El Cuaderno de Claudia</i> de Vicente Roncero . . . . .	287
6.9.	<i>Rasgos infantiles, 40 pequeñas piezas para piano</i> de Carmen Santiago de Merás . . . . .	290
6.10.	<i>La gateta i el pinsá</i> de Ireneu Segarra . . . . .	295
6.11.	<i>Música petita per a piano</i> (1, 2 y 3) de Antoni Tolmos . . . . .	296
<b>7.</b>	<b>Música de vanguardia</b>	<b>303</b>
7.1.	<i>Juguetes op. 108</i> de Ramón Alís . . . . .	303
7.2.	<i>Ombres</i> de Josep Baucells . . . . .	306
7.3.	<i>Dodecafonicus a Robert Gerhard</i> de Antoni Besses . . . . .	307
7.4.	<i>Tocati-nes</i> de Xavier Boliart . . . . .	309
7.5.	<i>Hojas de álbum para Clara</i> de Agustín Charles . . . . .	310
7.6.	<i>Imágenes de la infancia</i> de Carlos Cruz de Castro . . . . .	311
7.7.	<i>Cinco Formas (inicio música serial)</i> de Alberto Gómez . . . . .	315
7.8.	<i>Dos Piezas para Alicia</i> de Santiago Lanchares . . . . .	318
7.9.	<i>Cuaderno para niños</i> de David del Puerto . . . . .	321
7.10.	<i>Inventiones. Easy piano Pieces</i> de Jesús Rueda . . . . .	324
7.11.	<i>Somriure</i> de Albert Sardá . . . . .	327
7.12.	<i>Mirada. Colección de piezas infantiles. Piano solo</i> de Mercedes Zavala . . . . .	328

<b>8. Métodos de iniciación y estudios</b>	<b>335</b>
8.1. <i>Contembeibi</i> op. 4, 5 y 6 de Miguel Álvarez Argudo . . . . .	335
8.2. <i>Set estudis modals. Peces fàcils per a les tecles blanques del piano</i> de Llorenç Balsach . . . . .	339
8.3. <i>Estudis Preliminars</i> op. 138 de Teresa Borrás . . . . .	341
8.4. <i>20 Miniaturas para debutantes e Iniciación al piano</i> de Jordi Do- mingo Argilaga . . . . .	344
8.5. <i>14 Estudios expresivos</i> de Jordi Domingo Mombiela . . . . .	347
8.6. <i>Cuadernos de Adriana. Piano para principiantes</i> de Antón García Abril . . . . .	351
8.7. Obras de Alberto Gómez . . . . .	354
8.8. <i>Iniciación al piano (Sete xoguetes). Posición fija</i> de Rogelio Groba	358
8.9. <i>Piano Actual</i> de Liliana Maffiotte . . . . .	362
8.10. <i>Paso a Paso</i> de Sebastián Mariné y Elena Aguado . . . . .	363
8.11. <i>Quan el piano canta...</i> de Benjamí Satacana . . . . .	366
8.12. <i>Petits mons</i> de Jordi Vilaprinýó . . . . .	369
 <b>Conclusiones</b>	 <b>373</b>
 <b>Bibliografía</b>	 <b>379</b>
 <b>Anexos: Catálogo de obras analizadas</b>	 <b>393</b>



# Resumen

En los primeros años de formación de un pianista es vital que el material que se utilice sea adecuado y progresivo, desde el punto de vista técnico, pero que además le aporte musicalmente una iniciación a las diferentes estéticas compositivas de los periodos históricos más representativos.

A través de mi experiencia docente he observado que la música contemporánea apenas está presente en la formación reglada de los conservatorios en el Grado Elemental, que corresponde a los primeros cuatro años de estudio (de los ocho a los doce años aproximadamente).

Por ello en la presente investigación se ha trabajado con obras españolas para piano pensadas para niños, editadas y compuestas entre 1975 y 2014. Se ha elegido el año 1975 como inicio del estudio por ser un punto de inflexión en la Historia de España. No obstante, se trata previamente el repertorio español para niños en el siglo XX hasta 1975 como contexto creativo previo. También se estudian las obras clave de la historia del repertorio pedagógico para niños, que son el punto de referencia en la formación de todo pianista, desde J. S. Bach, R. Schumann, C. Debussy o B. Bartók, así como otros compositores del siglo XX.

Dentro del repertorio español infantil analizado se seleccionan aquellas obras que están editadas, y son accesibles, haciendo la investigación desde dos puntos de vista:

1. Analítico-histórico: importancia de la obra dentro de la producción del compositor a través de breves datos biográficos y catálogo de la producción para piano.
2. Pedagógico: importancia y adecuación de la obra dentro de la formación técnico-pianística en el Grado Elemental.

Se realiza un análisis musical de las piezas (armónico, formal, textural, etc.) y se estudia la idoneidad para la formación y su relevancia dentro del repertorio pianístico para niños, tanto por la inclusión de grafía no convencional como por el uso de diferentes estéticas compositivas.

Las piezas se clasifican atendiendo a su origen y finalidad: colecciones de piezas de varios compositores, uso del material popular, piezas descriptivas, música pura, nuevas tendencias, métodos de iniciación y estudios.

En total se han analizado casi dos mil páginas y noventa y cuatro obras que están formadas por aproximadamente unas mil cien piezas cuyos títulos se incluyen como anexos por orden alfabético de autor y por orden cronológico. Las piezas analizadas reúnen, en líneas generales, méritos musicales y pedagógicos excelentes para formar a los futuros pianistas, pero este repertorio es en gran parte desconocido para los profesores de piano por la dificultad de acceso y la actualización constante que el mismo requiere debido a la inmediatez temporal.

Una de las conclusiones a la que se ha llegado es la constatación de la desconexión entre la música que se está creando y la enseñanza en los Conservatorios. Esto contrasta con la especial sensibilidad que tienen los compositores por la creación de música para niños de nuestro tiempo y preocupación porque esta música llegue a los más jóvenes y puedan formarse a través de ella.

Este estudio sobre el repertorio infantil para piano del siglo XX español requiere de una continuidad para seguir ampliándolo y actualizándolo. Falta un segundo paso para hacer realmente más accesible este repertorio a los docentes, de forma que a través de ellos pueda llegar a los pequeños pianistas. Desde el punto de vista práctico y de la investigación lo más urgente es difundir el catálogo de las obras y compositores españoles. De este modo sería más accesible el conocimiento de estas piezas y en un futuro se podría elaborar una colección de las mismas estructuradas por niveles, conjuntamente con los compositores y las editoriales, así como una base de datos para poder acceder a las obras según las necesidades de formación de los alumnos. Facilitando el acceso a los docentes contribuiremos notablemente a la mayor difusión del patrimonio musical español.

# Abstract

In the early years of a pianist education it is very important that materials used are appropriate and progressive, not only from the technical point of view, but also they have to contribute to a musical initiative to the different composition aesthetics of the most representative historical periods.

Through my experience as a piano teacher I have observed that contemporary music has little significance in formal education in Elementary Level of conservatoires, corresponding to the first four years of studies (from approximately the age of eight to twelve).

Therefore in this research I have worked with Spanish piano pieces designed for children, edited and composed from 1975 to 2014. I have chosen the year 1975 as a baseline as it is a turning point in the history of Spain. However, I have studied not only the Spanish repertoire for children along the twentieth century until 1975 as a previous creative context, but the key music work for children that is considered the benchmark for the basic development of any piano performer, from J. S. Bach, R. Schumann, C. Debussy o B. Bartók, as well as other 20th century composers.

I have only analysed the Spanish repertoire for children that has been published and is currently available. The criteria of this research stands on these two points of view:

1. Historical-Analytical: The importance of the selected work as a part of the whole production of the composers through a brief biographical summary and listing their piano oeuvre.
2. Pedagogical: The importance and significance of the work produced in the pianist technical education basis at Elementary Level.

A musical analysis of all the pieces has been performed (harmonic, formal, textural, etc.) and I have studied the suitability in education and relevance in repertoire for children, in terms of non-conventional music symbols as well as the different music aesthetic currents.

The pieces are classified according to their source and purpose: collections of pieces by various composers, use of folklore resources, descriptive pieces, pure, new trends, music teaching *Études* and methods.

I have analysed, in total, almost two thousand pages and ninety-four compositions that represent, approximately, eleven hundred pieces whose titles are appended alphabetically by author and ordered chronologically. Analysed pieces gather, overall, excellent musical and pedagogical qualities to train future pianists, but the repertoire is largely unknown for piano teachers due to a difficult access and the need of constant updating because of a temporal immediacy.

One of the conclusions reached and validated is the gap between the music that is being created and what is taught at the Conservatory. There is a special awareness for creating contemporary music for children to that would reach young learners during their musical instruction.

This 20th century Spanish study on piano repertoire for children requires continuous expansion and update. A second step is necessary to make this repertoire more accessible to teachers, so new pieces can reach new young learners. From a practical point of view, the most urgent issue would be to spread the catalogue of compositions and Spanish composers. This would make this pieces knowledge more accessible and we could reach very well structured collections within composers and publishing companies ordered by levels helping to find the most suitable pieces for our young learners' needs. Facilitating access to music for teachers will contribute significantly to spread out our Spanish musical heritage.



# INTRODUCCIÓN

El conocimiento de la situación actual de la música para piano, como forma de expresión artística del siglo XX, está apenas presente en la formación de un estudiante de música. La falta de preparación en este tipo de repertorio y el desconocimiento que ello comporta alejan a un futuro público profesional de la oferta cultural ofrecida por la música contemporánea.

Desde el punto de vista pedagógico la iniciación del alumno en la música de estética contemporánea se debe realizar de forma temprana y natural, al contrario de como anteriormente se ha venido haciendo de forma excepcional. El repertorio contemporáneo para piano, y en especial la notación no convencional, resulta muy atractivo para el alumno de grado elemental. El criterio de selección del repertorio dependerá de las necesidades formativas del alumno tanto a nivel musical y técnico como estético.

En una entrevista a Sofía Gubaidulina en 1988 le preguntaron qué era para ella la música contemporánea, a lo que contestó: “Yo designaría como “contemporáneas” aquellas obras que actualizan el material musical existente. Material musical significa una organización viva con historia propia y con un desarrollo propio. Nosotros no lo inventamos. Es como un fundamento, como la naturaleza, como un niño que exige algo, que quiere algo, para poder andar”<sup>1</sup>.

## Justificación del trabajo

Desde mi propia formación como músico y también desde mi práctica docente en la asignatura de Piano y Piano Complementario, he podido comprobar la importancia de enfatizar y ampliar determinados aspectos de la formación musical,

---

<sup>1</sup>Sofía Gubaidulina en José M<sup>a</sup> Laborda, (ed.): *La música moderna y contemporánea a través de lo escritos de sus protagonistas: una antología de textos comentados*. Sevilla, Doble J, Ed. (Colección de Cultura Moderna), 2004, p. 241.

ya desde los primeros años, no sólo en los fundamentos técnico-interpretativos sino también en la adquisición de un repertorio musical que contemple las nuevas tendencias de la música de nuestros días.

Con las continuas revisiones pedagógicas y reformas educativas se ha llegado a la opinión común de iniciar al alumno cuanto antes en destrezas tales como la improvisación, la lectura a primera vista, el análisis. En el nuevo Decreto 30/2007, de 14 de junio, BOCM nº 149 del 25 de junio de 2007, por el que se establece el currículo de las Enseñanzas Profesionales para la Comunidad de Madrid, no sólo se profundiza en esas capacidades ya citadas, sino que además en la página 9 se especifican ordenadamente las siguientes:

- m)** Asimilar los posibles cambios estéticos y las nuevas tendencias.
- n)** Desarrollar valores estéticos y culturales que les permita encaminarse hacia la práctica del buen gusto y refinamiento necesarios dentro de nuestra sociedad.
- o)** Evaluar estéticamente, de acuerdo con criterios correctos, los fenómenos culturales coetáneos.
- p)** Desarrollar una actividad creadora e imaginativa.
- k)** Conocer e interpretar obras escritas en lenguajes musicales contemporáneos, como toma de contacto con la música de nuestro tiempo.

Además de este apoyo legislativo a la música contemporánea en la enseñanza desde los 8 a los 18 años, en el Currículo de la Enseñanza Superior de la Comunidad de Madrid se incluye una asignatura obligatoria en el tercer o cuarto curso, “Grupo de Música Contemporánea” común a todos los instrumentistas, “Repertorio solista contemporáneo” para pianistas y acordeonistas y en la Especialidad de Composición se incluyen dos cursos de “Análisis de la música del siglo XX y XXI”, “Armonía y contrapunto de los siglos XX y XXI” (también presente en la formación de los Directores), “Técnicas instrumentales extendidas” y “Composición Electroacústica”. Todo esto es el reflejo de la preocupación por formar músicos e intérpretes lo más completos posibles aunque falta el apoyo administrativo para que estas asignaturas se impartan por especialistas docentes.

Ya desde antes de la Segunda República encontramos comentarios sobre el abismo que se estaba creando entre la enseñanza reglada de la música (Conservatorios) y la producción musical coetánea. Prueba de ello es que se va haciendo más

frecuente que los compositores se alejen de los Conservatorios y que sus obras no formen parte del repertorio de los intérpretes. Esta situación se ha ido agravando con el paso de los años y los acontecimientos históricos y, en la actualidad, es más la excepción que la norma el hecho de que se interprete música de los últimos cincuenta años.

El problema de la recepción de la música contemporánea se puede estudiar desde varios puntos de vista:

- Por un lado no se incluye en los programas de estudios por la falta de tradición, el exceso de peso específico del repertorio “tradicional” y en algunas ocasiones por el desconocimiento del repertorio contemporáneo.
- Al no educar a los alumnos en el lenguaje contemporáneo, son todavía pocos los intérpretes que incluyen en sus programas la música de nuestro tiempo tanto española como extranjera.
- Tampoco se ayuda a la edición de las obras ya que no hay venta de las mismas, por lo que se consume sólo la música que llega a las tiendas de las grandes editoriales extranjeras, principalmente las recopilaciones.

La recepción de la música española de nuestro tiempo es algo que preocupa enormemente a los compositores y como prueba de ello encontramos la siguiente reflexión sobre la enseñanza en los conservatorios de Ramón Barce:

Los conservatorios españoles basan su enseñanza en la estructura del arte clásico y romántico, y este es el repertorio que estudian. Como consecuencia los alumnos no conocen en la práctica más música que la del tiempo que media entre Bach y Brahms, o poco más. Ya tal enseñanza senil es equívoca en sí misma, porque da por supuesto que esas músicas se apoyan en un sistema inmutable, y este disparate anula en gran parte todos los conocimientos que los alumnos adquieren: el futuro compositor termina sus estudios creyendo firmemente que la música se escribe hoy como la de hace cien años, sólo que añadiéndole algunas disonancias y divagaciones, y que el dodecafonismo es la última (discutible) novedad; y el intérprete termina sus estudios creyendo igualmente que debe seguir tocando “el repertorio de siempre” (...) Desde el punto de vista editorial esto significa que el estudiante, que adquiere sólo las partituras que le



exigen, no compra música contemporánea porque no se la piden, ni piensa que la pueda necesitar. A esta senilidad se le añade la más frenética xenofilia. Prácticamente todo lo que se estudia es extranjero; para lo español no queda espacio, salvo algún espécimen excepcional como muestra nacional: algún Albéniz, por ejemplo”.<sup>2</sup>

Por otro lado el desconocimiento y la dificultad de comprensión para el público de las diferentes vanguardias y estéticas contemporáneas hace que haya una clara ruptura entre la música que se interpreta y la que se compone. Si analizamos la programación de los ciclos más representativos de las grandes salas podemos ver que se están empezando a incluir más composiciones del siglo XX con el fin de acercar al público al repertorio más actual, pero son meras excepciones ya que el peso del repertorio clásico es abrumador. Esto se debe a que el público compra una entrada para escuchar el repertorio que conoce o le “suena” más, y como dijo José Ramón Encinar, director artístico y musical de la ORCAM entre los años 2010 al 2013, “para que el público escuche a Ruíz-Pipó hay que poner en la segunda parte la Quinta de Beethoven”.<sup>3</sup> A este respecto y sobre la música más cercana en el tiempo a nosotros García Laborda comenta:

La música entre 1975 y 2000 ha recibido una orientación estética unitaria al concepto de posmodernidad, cuyas características estilísticas quedan definidas por el agotamiento de las vanguardias, y por el eclecticismo. Cada compositor sigue la línea que más le interesa en multitud de referencias al presente y al pasado y con la utilización de las técnicas más diversas, desde la experimentación tímbrica al servicio de la adquisición de una nueva sonoridad, hasta la recuperación de aspectos tonales.[...] Las orientaciones que actualmente se vislumbran en el panorama de la música española a finales del XX continúan las dos tendencias principales del siglo: el camino de la experimentación vanguardista (orientado recientemente hacia una manipulación extrema del sonido en sí mismo y de la extracción de efectos desacostumbrados en los instrumentos o en la electrónica) o la búsqueda de un nuevo lirismo y emotividad, recuperando aspectos del pasado, del entorno, de la propia subjetividad, etc. [...] Nunca se había consumido tanta música, pero nunca las relaciones entre el arte musical y su recepción habían sido tan pobres. La difusión y recepción

---

<sup>2</sup>Ramón Barce en José M<sup>a</sup> Laborda (ed.): *La música moderna y contemporánea...*, p. 328.

<sup>3</sup>Comentario personal.

de la nueva música sigue siendo una asignatura pendiente en el panorama musical español [...]<sup>4</sup>.

Si analizamos la programación del ciclo de piano Scherzo, que es el más importante en nuestro país, no hay apenas composiciones posteriores a Stravinsky, lo que se debe seguramente a que el público que llena la sala demanda un repertorio clásico. Sobre los intérpretes, y específicamente los pianistas, Ramón Barce comenta la especialización necesaria en el repertorio contemporáneo:

Para la generalidad de los intérpretes, la aparición en poco tiempo de corrientes compositivas que implicaban necesariamente nuevas técnicas instrumentales y nuevos puntos de vista expresivos fue una molesta interrupción de sus hábitos tradicionales. La gran mayoría de ellos rechazaba sistemáticamente las novedades, y sólo se prestaban a incluirlas en sus programas si no tenían otra opción. Muy pocos se esforzaron en estudiar las nuevas técnicas y en ponerse al servicio de la música de su tiempo. Algunos, sin embargo, emprendieron esa tarea con profundidad y entusiasmo, creando entonces las bases de la notable escuela interpretativa que hoy existe en España. Así hicieron, por ejemplo, los pianistas Pedro Espinosa y Carles Santos<sup>5</sup>.

Como ya se ha tratado anteriormente, dentro del terreno de la interpretación de la música contemporánea también encontramos grandes lagunas. El apoyo institucional, tanto del Ministerio de Cultura como de las comunidades autónomas (becas para la difusión de la música contemporánea y otro tipo de ayudas), depende de la situación económica en la que se encuentre el país lo que influye notablemente en la creación y consolidación de grupos que difunden la música de nuestros días. Cabe destacar la labor de grupos e intérpretes especializados como el pianista Ananda Sukarlan, el Grupo Cosmos, Grupo Koan, LIM (Laboratorio de Interpretación Musical) o la labor desarrollada por el CDMC. En cuanto las Orquestas (ONE, OCRTVE, ORCAM, etc.) la programación depende de la línea de trabajo de cada uno de los directores artísticos, y cómo buscan el equilibrio entre el público, los intérpretes y la representación de tantas tendencias.

Todo lo anteriormente expuesto forma parte de un todo que se retroalimenta e influye negativamente en la difusión, recepción y conocimiento de la música

---

<sup>4</sup>José M<sup>a</sup> Laborda (ed.): *La música moderna y contemporánea...*, p. 247.

<sup>5</sup>Ramón Barce: "La musica contemporanea spagnola e i suoi condizionamenti", *Revista Realtà* n<sup>o</sup> 1, abril de 1980, Milán.

contemporánea española, sin que aparezcan otras vías de solución a nivel docente que resuelvan los problemas que el déficit curricular relativo a la música de nuestro tiempo plantea.

## Estado de la cuestión

Además de los libros sobre la historia de la música del siglo XX que se detallan en la bibliografía, así como los que se especializan en el análisis de la música contemporánea, cabe destacar los monográficos sobre los compositores García Abril, Bernaola, Prieto, C. Halffter, Guinjoan, González Acilu, de Pablo, Homs, Benguerel, Montsalvatge, Barce, Marco, etc., y en especial los libros especializados en la obra pianística de alguno de ellos como es el caso de Guinjoan de Rosa María Fernández García. La Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles ha publicado varios libros con la obra de algunos compositores y una breve biografía en la década de los ochenta y recientemente han aparecido numerosas publicaciones dedicadas a compositores contemporáneos en la SGAE y la Fundación Autor, ICCMU así como las publicaciones de algunas universidades españolas que se están centrando en este periodo en sus investigaciones musicológicas. También podemos encontrar información en las Actas de los Congresos (aunque con mayor dificultad de acceso) tanto desde el punto de vista historiográfico como el pedagógico (SIbE). En las revistas de especialización pedagógica como *Música y Educación* y *Quodlibet* existen análisis sobre la enseñanza de la música contemporánea, pero más centrados en el repertorio internacional.

Las editoriales catalanas (DINSIC, Tritó y Clivis) han hecho un destacable esfuerzo por incluir en sus páginas web información biográfica sobre los compositores e incluso una clasificación de las obras atendiendo a los niveles educativos. Esta clasificación no siempre coincide con el análisis realizado encontrándonos piezas demasiado difíciles para el repertorio elemental.

A pesar de que el repertorio infantil es el más tocado y el que llega a más gente, en la mayoría de las publicaciones el repertorio infantil se trata de forma breve, o se comenta simplemente su existencia. La música para niños tampoco está presente en los últimos estudios a pesar del interés que sí debería suscitar. En los últimos años está aumentando el número de estudios y tesis sobre este periodo histórico así como tesis enfocadas desde el punto de vista pedagógico. Podemos dividir las tesis en las siguientes categorías:

1. Tesis sobre la música española del siglo XX.
2. Tesis sobre compositores españoles de este periodo.
3. Tesis sobre la música pianística de un compositor o grupo de compositores.

Dentro del primer grupo cabe destacar la tesis de Belén Pérez Castillo (1997) sobre la renovación del lenguaje compositivo desde el final de la Segunda Guerra Mundial, en especial en cuanto al trato novedoso de los instrumentos y de la voz. La tesis de Carmen Molero Hernández (2002) se centra en España en el periodo de 1950-1970, la asimilación por los compositores de las nuevas estéticas y la ruptura consciente con las formas anteriores. Y también cabe destacar la tesis de Agustín Charles Soler (2002): *Serialismo y dodecafonismo en España. Desarrollo e influencia en los compositores nacidos entre 1896 y 1960*, que sirvió de base para la posterior publicación de su libro en 2005.

Del segundo grupo encontramos algunas ya publicadas (aquellas con fecha anterior a 2004). Tesis monográficas sobre un compositor: Marta Cureses de la Vega (1992): *Agustín González Acilu: en la frontera de la música y la fonética*; Rosa M<sup>a</sup> Fernández García (2001): *La obra del compositor Joan Guinjoan*; Noelia Ordiz Castaño (2004): *El compositor Jesús Villa Rojo: estudio crítico de su pensamiento y su obra*; Teresa Catalán Sanchez (2004): *El compositor Ramón Barce en la música española del siglo XX. Análisis y edición comentada de sus escritos técnicos, estéticos y sociológicos esenciales*; Ignacio José Valdés Huerta (2005): *Joaquim Homs y su obra (1906-2003)*; Esther Sestelo Longueira (2005): *Antón García Abril: el camino singular de un humanista en la vanguardia, continuador de la cultura española de su tiempo* (donde realiza un profundo análisis de su obra incluido el repertorio didáctico); Noelia Ordiz Castaño (2004): *El compositor Jesús Villa Rojo: Estudio crítico de su pensamiento y su obra*; Germán Gan Quesada (2005): *La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos*; Rosa María Fernández García (2006): *La obra del compositor Joan Guinjoan*; Ignacio José Valdés Huerta (2006): *Joaquim Homs y su obra (1906-2003)*; Eduardo Soutullo (2008): *La obra musical de David del Puerto, una postura estética de la postvanguardia*; Roberto Díaz Soto (2012): *El compositor Valentín Ruiz López*.

Y dentro del tercer grupo destacan: Pedro González Casado (1999): *La repetición motivico-temática como principio formal de la obra para piano solo de Manuel de Falla*; Manuel Martínez Burgos (2004): *Isaac Albéniz la armonía de*

*las composiciones de madurez para piano solo como síntesis de procesos tonales y modales; Eduardo Montesino Comas (2004): Análisis musical de la obra para piano de Vicente Asencio; Jaume Bauzá Bartomeu (2005): La música para piano de Joan Maria Thomás (1896-1966); José Zárate Rodríguez (2006): El lenguaje pianístico en los compositores del Grupo Nueva Música; Paula Coronas Valle (2009): La obra pianística de Antón García Abril: un paradigma de comunicación musical.*

## Metodología

El objeto de estudio es el repertorio pianístico para niños de compositores españoles compuesto a partir de 1975. Se elige este año por ser un punto de inflexión en la historia de España y por la cercanía temporal del repertorio.

La selección de obras realizada se estudian desde dos puntos de vista. Primeramente el analítico-histórico, buscando aclarar la importancia de la obra dentro de la producción del compositor y, cuando es posible, la importancia dentro del repertorio pianístico para niños atendiendo a su difusión y posible recepción. Además cada obra se analiza en función de las dificultades técnicas y musicales que plantea para poder valorar pedagógicamente la importancia e idoneidad de la obra para la formación técnico-pianística, estética, analítica, histórica, etc. del alumno.

También se analizan los métodos de enseñanza actuales españoles y se incluyen aquellos que se dedican a la música contemporánea atendiendo tanto a la inclusión de grafía no convencional como a la presentación de diferentes estéticas compositivas.

La hipótesis de trabajo se basa en varias fases: contexto histórico previo de este repertorio y estudio del catálogo disponible que se ajusta al objeto de estudio. Por un lado se estudia brevemente las referencias claves del repertorio pianístico infantil más representativo para niños desde J. S. Bach al siglo XX, ya que son la base de la formación de todo pianista y de los compositores, y también se presenta el panorama del repertorio para niños en España en el siglo XX.

Dentro del objeto de estudio se estudia la música española a partir de 1975, catálogo de compositores, corrientes estéticas y obras editadas para piano. Después se selecciona un repertorio representativo adecuado para ser tocado por niños,

de un nivel de Grado Elemental, que esté dedicado a un niño o que el compositor haga referencia explícita a este nivel. La selección se ha hecho atendiendo al interés de las obras, de los compositores y a la disponibilidad de las partituras. Para la elaboración del catálogo de obras analizadas no se han tenido en cuenta las partituras manuscritas o las no editadas, como es el caso de los compositores Casiano Paredes Moreno o Mario Medina entre otros, que están disponibles en la biblioteca de la Fundación Juan March y algunas de sus composiciones registradas por la SGAE. Se ha buscado que el repertorio analizado sea accesible tanto para los docentes como para los alumnos.

Los problemas de investigación encontrados son principalmente la falta de acceso a determinadas partituras por encontrarse descatalogadas y no estar disponibles en las bibliotecas; y la falta de correspondencia entre el año de composición y el de edición e incluso la imposibilidad de comprobar la fecha real de composición, ya que algunas editoriales han desaparecido y no se ha podido contactar con el compositor, ni figura la obra en los catálogos. Respecto a este último punto hay obras editadas incluso setenta años después de su composición por lo que no se han incluido en el estudio. Los ejemplos más claros se encuentran en las obras editadas por la editorial Boileau ya que no aparece el año de edición y sólo se puede tener como referencia el número de plancha, y la editorial Real Musical que, según información del compositor Alfonso Romero, editó en la década de los ochenta obras fáciles de determinados compositores que fueron compuestas para la ocasión o incluso que ya estaban compuestas, por lo que puede diferir el año de composición con el de edición, aunque no se indica. También está el caso de los compositores cuya música se editó con motivo de estudios o recuperación del patrimonio, como Ireneu Segarra cuya obra *Rondó* se compuso en 1947 y se editó en 1998 o Dolors Calvet cuyos *Quaderns de piano* se editaron en el 2008 con motivo de la celebración del centenario de su nacimiento y fueron compuestos entre 1928 y 1932. En el capítulo dedicado a la música para niños compuesta antes de 1975 hay muchos ejemplos de obras en los que no se ha podido comprobar la fecha real de composición por no haber apenas información sobre los compositores.

Las obras se clasifican atendiendo a su origen y finalidad dentro de los siguientes bloques: colecciones de piezas de varios compositores, uso de material popular, piezas descriptivas, música pura, composiciones que buscan acercar las nuevas tendencias al repertorio infantil y métodos de iniciación y estudios. Los límites de cada uno de los bloques en algunas obras es difuso pudiendo encontrar obras

que usan el material popular y un lenguaje completamente atonal. Se ha optado por elegir en cuál de las opciones se ajusta mejor. Dentro del estudio de las piezas se analiza la idoneidad de las mismas para la formación del futuro pianista en el grado elemental. La estructura del estudio está determinada por la clasificación realizada de las obras y dentro de cada apartado se ha optado por el orden alfabético por compositor o colección para poder acceder más fácilmente a la información.

De cada obra se estudia brevemente la biografía del autor atendiendo a su formación como compositor, intérprete, etc., maestros e intereses así como la producción para piano y si el acercamiento a este repertorio es puntual o no. Además cada obra se analiza desde el punto de vista estético, formal, armónico, melódico, técnico y pedagógico. De esta forma se elabora una ficha de trabajo de las obras y de las piezas que la forman atendiendo a los siguientes parámetros:

#### **Información del compositor:**

- Datos biográficos: año de nacimiento, año de muerte, lugar de nacimiento, profesores/lugar de estudio, influencias, estilo compositivo, fuentes consultadas: Diccionario, bibliografía, página web (compositor, editorial, Asociación de Compositores, revistas digitales, etc.)
- Catálogo de obras: obra para piano, obra para niños, editoriales y año de edición, fuentes consultadas.

#### **FICHA DE LA OBRA:**

- Tipo de edición:
  - Editada / Edición Autor / Manuscrita / Fotocopia / Descatalogada (estas tres últimas opciones no se incluyen en el estudio)
  - Editorial
  - Año de edición
  - Año de composición
  - Lugar
  - Origen de la partitura (Original, Biblioteca RCSMM, FJM, SGAE, PDF, Internet, etc.)

- Información/fuentes consultadas.
- Razones de la obra: editoriales/encargo, personales/biográficas o docencia.

■ Descripción:

- Número de piezas
- Interrelación
- Prólogo
- Dedicatoria
- Explicación del autor
- Observaciones
- Objetivo general de la composición (por dificultades técnicas, por temática, etc.)

**1.- Análisis musical** de cada movimiento (una obra puede tener uno o varios movimientos o piezas)

■ Sonido o Timbre:

- Tesitura
- Cambios/contrastes
- Efectos fuera del teclado
- Notación no contemporánea

■ Dinámica:

- Uso
- Grado de contraste/Alternancia

■ Textura-trama:

- Homofónico/Homorítmico/Acordes
- Polifónico/Contrapuntístico/Fugado
- Polaridad Melodía-bajo
- Melodía Acompañada



- Armonía:
  - Colorística/Tensional
  - Acórdica/Contrapuntística
  - Activa/Estable
  - Uniforme/Variada
  - Mayor/menor
  - Diatonismo/Cromatismo/Neomodalismo/Disonancia estructural/Bitonalidad y politonalidad/Atonalidad
- Melodía y ritmo:
  - Articulaciones: indicación/contraste
  - Dinámicas: indicación/contraste
  - Tempo: indicación/cambios/alternancia
- Formal:
  - Libre
  - AA'
  - ABA
  - AB
  - Variación
  - Rondó
  - Sonata
- Tipo:
  - Descriptiva
  - Música popular: con letra/sin letra
  - Música pura

## 2.- Análisis pedagógico:

- Dificultades técnicas:

- Movimiento paralelo/contrario
  - Posición fija/Desplazamientos
  - Notas dobles/acordes
  - Saltos/cruces de manos
  - Escalas/Arpeggios
  - Pedal/*una corda*
  - Notas tenidas
  - *Ostinatos*
  - *Clusters*
  - Velocidad
  - Coordinación
  - Articulaciones
  - *Cantabile*
  - Ritmo
  - Longitud de pensamiento musical
  - Contrastes dinámicos
  - Contrastes rítmicos
  - Contrastes de textura
- Nivel:
- Indicación: del autor/de la editorial
  - Iniciación
  - Grado Elemental 1º y 2º
  - Grado Elemental 3º y 4º
  - Grado Profesional

De cada una de estas fichas se incluye un breve resumen en cada obra donde se destacan los aspectos técnicos y musicales más relevantes de las piezas. En un trabajo posterior se podrá eleborar una base de datos para poder ordenar las piezas atendiendo a cada uno de los parámetros analizados. Por ejemplo se podrá buscar qué obras del catálogo sirven para trabajar los *clusters*, el movimiento paralelo, o estudiar la notación no convencional, etc. con objeto de ayudar a los profesores a acceder a este repertorio y así poder darle una mayor difusión.

## Fuentes

A través de las páginas web: <http://www.catalogodecompositores.com> y [www.accompositors.com](http://www.accompositors.com) se ha podido acceder, aunque en ocasiones con cierta dificultad, a la biografía y catálogo de bastantes de los compositores aquí estudiados. El archivo de Música de la Fundación Juan March contiene tanto los programas de los ciclos de conciertos celebrados en sus sedes, información variada sobre algunos compositores e incluso muchas de las partituras que aparecen en el catálogo final de obras analizadas. Gran parte del material también se puede encontrar en la página: [www.march.es/musica/contemporanea/archivo/index.asp](http://www.march.es/musica/contemporanea/archivo/index.asp).

Las fuentes documentales utilizadas en el presente trabajo son:

- Libros, artículos, conferencias y entradas de diccionarios, incluidos en el apartado de Referencias.
- Páginas web generales detalladas en el Estado de la Cuestión, así como los dominios de algunos compositores como por ejemplo:
  - <<http://www.montsalvatge.com/esp/finterior.php?codi=1>>
  - <<http://www.daviddelpuerto.com/>>
  - <<http://www.carloscruzdecastro.com/>>
  - <<http://salvadorbrotons.com/Spanish/SpanishWork.html>>
  - <<http://www.fundacionrgroba.com/ga/>>
  - <<http://www.agustincharles.com/>>
  - <<http://www.ricardomoyano.com>>
  - <<http://www.andresvalero.com>>
  - <<http://www.vilaprinYO.com>>
  - <<http://www.antonitolmos.com>>
  - <<http://www.joseproda.com>>
  - <<http://www.polovallejo.com/>>
  - <<http://www.zampronha.com/>>
  - <<https://albertogomezpiano.wordpress.com/>>
- Los programas de mano de los ciclos celebrados en la Fundación Juan March que en ocasiones incluyen cometarios de los propios autores.

- Las partituras como verdadero testimonio escrito de los compositores que en ocasiones incluyen la presentación del propio autor explicando su intención compositiva, su estética y su idea pedagógica de las piezas.

Las partituras publicadas hasta la década de los 90 se encuentran editadas por la editorial, ya desaparecida, Real Musical, que apoyó con sus publicaciones a gran parte de los compositores que buscaron acercarse a la enseñanza para niños. El grupo Nueva Carisch se encarga ahora de reeditar este material. Actualmente el mayor peso editorial se encuentra en Cataluña con las editoriales Boileau, Clivis, DINSIC, Tritó y Amalgama que se encargan de editar una buena parte de la música contemporánea para piano, especialmente de compositores catalanes. Como iniciativas independientes encontramos *El Álbum de Colien* con pequeñas piezas de diversos compositores de gran renombre, fruto del esfuerzo de Cecilia Colien por difundir la música contemporánea para piano en el nivel elemental, medio y profesional; *Da Capo (Col legno)* editado por Arte Trifaria; y la revista Quodlibet que incluye con cada número una partitura, a modo de separata, por encargo de un compositor. Hay bastantes partituras de difícil acceso por estar descatalogadas y tan sólo se puede intentar su localización en la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, que tiene en sus fondos una gran parte de la música compuesta para piano hasta mediados de la década de los 90, en el Archivo de la Fundación Juan March, en la SGAE o directamente a través de los propios compositores, cuando se tiene acceso a ellos.

Dado que el repertorio analizado es en su mayoría de compositores vivos cabe destacar que se ha podido tener contacto directo con muchos de ellos a través de amigos compositores comunes, poniéndome en contacto con los centros donde ejercen la docencia e incluso a través de las redes sociales como LinkedIn o Facebook. La respuesta de la gran mayoría ha sido muy buena consiguiendo información de primera mano sobre las razones por las que se han acercado al mundo infantil.



# Parte I

## ANTECEDENTES



# Capítulo 1

## Principales obras en la historia del repertorio pianístico infantil

La historia de la música y la pedagogía comienzan a interesarse por los niños a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. La música para niños tiene para el compositor la doble exigencia de buscar la sencillez y la autenticidad, ya que sólo con buena música asequible podemos educarlos como futuros músicos. En esa búsqueda, el trabajo del compositor tiene que simplificar y despejar la escritura sin perder sus señas de identidad. Este camino para alcanzar lo simple y depurar la forma, para sintetizar y llegar a lo más básico de la armonía y melodía, se convierte en una búsqueda personal donde se aúnan sencillez, sensibilidad, naturalidad y sinceridad. Pero simplificar no debe entenderse en sentido peyorativo, ya que hacer música para niños no es infantilizar la música, ni reducir su calidad, ni por supuesto ponerla exclusivamente al servicio del desarrollo técnico de manera que se desvirtúe su fuerza emocional y expresiva. Todo lo contrario: componer música para niños significa conseguir estimular al niño en su estudio desde el primer momento en que entra en contacto con el instrumento para que explore sus propias posibilidades creativas

Los motivos por los que un compositor se acerca a la música para niños son variados. Por un lado está la intención pedagógica (bien sea para sus propios hijos o alumnos), y también cuenta la fascinación por el mundo de la infancia (los cuentos, la imaginación, los seres fantásticos, etc.) o el intento de acercar la música “culto” a la tradición popular, ya que la música popular tiene la fuerza conmovedora de lo cercano.

Según apunta Fernando Palacios sobre la música infantil:



En un primer apartado podríamos colocar todas aquellas obras que no persiguen un fin didáctico directo, aunque estamos convencidos, tal y como afirma Willems, de que el compositor -a su pesar- es siempre pedagogo. En estas obras, de las que esta serie de conciertos muestra una amplia selección, el compositor habla a los mayores de los niños, si bien, en realidad, la infancia sirve aquí de reflexión autobiográfica, de referente nostálgico. Es, en definitiva, una transmisión del compositor al oyente de sentimientos que recrean la infancia sin contar con ella. Se rescatan juegos, cuentos, canciones y danzas, temas y motivos, ritos y emociones con los que el músico explora e indaga las imágenes grabadas en su memoria y enlaza con ellas el discurrir temporal que le permite, a través de la música, recobrar la infancia perdida en la que, en voz de Cernuda, el niño, por gracia, era ya dueño de lo que el hombre luego, tras no pocas vacilaciones, errores y extravíos, tiene que recobrar con esfuerzos. Pero el encuentro con el apasionante mundo de la niñez no va a ser siempre de evocación nostálgica. Otras veces se producirán verdaderas exploraciones, o casi prospecciones del espíritu infantil. Si en el Romanticismo se observaba la infancia, se contemplaba, se soñaba con ella, se añoraba el propio paraíso perdido -aunque sepamos que su más claro exponente, Schumann, demostrara sobrada incapacidad para habituarse al mundo infantil-, es en el Realismo de Moussorgsky donde el artista se introduce en el mundo del niño, reflexiona sobre sus auténticos dramas, sus reacciones bruscas e inesperadas y, captando su psicología, obtiene verdaderas partículas vivas de su existir cotidiano<sup>1</sup>.

Las piezas y compositores incluidos en este capítulo son la base sobre la que se forma y se ha formado todo pianista. La enseñanza del piano se centra en el conocimiento histórico y estilístico del repertorio pianístico trabajando desde el principio a J. S. Bach, Schumann, Bartók, etc., ya que cada uno con su particular lenguaje y forma de abordar el instrumento plantea retos pianísticos que hacen crecer tanto técnicamente como musicalmente. Tanto en los planes de estudios anteriores como en el actual, para formar un compositor se exige un importante conocimiento del piano por lo que también este repertorio es la base del conocimiento de los actuales compositores sobre el instrumento.

---

<sup>1</sup>Fernando Palacios Jorge: Introducción al programa de mano del ciclo “*El recuerdo de la infancia*”, organizado por la Fundación Juan March y que se celebró en Albacete (Cultural Albacete) del 08/11/1989 al 29/11/1989.

## 1.1. Los *Clavier-Büchlein* de J. S. Bach

El primer ejemplo importante en la historia de la música para piano lo encontramos en J. S. Bach (1685 - 1750) quien durante su empleo en la corte de Köthen (1717 - 1723), como maestro de capilla y director de música de cámara, escribió la mayor parte de su música para clave y para conjuntos de cámara. Su meta final en todas las composiciones tenía un carácter de “regulación”, pero con un matiz didáctico, como queda claro en los prefacios a los diversos libros de música que escribió para varios miembros de su familia: el *Clavier-Büchlein von Wilhelm Friedemann Bach*, *Clavier-Büchlein der Anna Magdalena Bach*, las *Invenções y Sinfonías*, *El Clave bien temperado* y el *Orgel-Büchlein*. Estas composiciones están pensadas para que se aprendieran no sólo a tocar el clave sino a utilizar las técnicas compositivas contrapuntísticas del momento. Esta obra es capital en la formación de todo pianista y también sirve como referencia para los posteriores compositores que abordan frecuentemente planteamientos similares en sus composiciones para niños. Prueba de ello encontramos a Carlos Ibarra Larrauri (profesor de piano en el Conservatorio Superior de Música J. C. de Arriaga de Bilbao) que compuso *Once Invenções para piano en forma de Canon* (ed. Alpuerto, 1998) con la clara inspiración en la obra de Bach insistiendo en que desde la obra de Bach se observa la existencia de un nexo entre la práctica de los dedos y el placer de interpretar al teclado. En la introducción habla del legado de Bach, la importancia en la formación del pianista así como el “beneficio que sus obras contrapuntísticas han prestado a nuestros alumnos”.

### 1.1.1. Bach y los instrumentos de teclado

Forkel afirmó en su obituario que Bach fue el más grande organista e intérprete de clave que ha habido nunca. Como intérprete dominaba los instrumentos de teclado de su época (órgano, clave y clavicordio) y las páginas que dedicó a estos instrumentos aún hoy suponen un reto a nivel interpretativo y compositivo, tanto, que generaciones de músicos se han formado y se formarán con sus obras. Respecto a la técnica de Bach, si analizamos sus obras podemos deducir que siempre llevó al límite el teclado y el contrapunto. Tanto Bach como Quantz creían en la interdependencia entre la técnica interpretativa, por una parte, y las ideas compositivas, por otra, como concepto esencial de cualquier intérprete/compositor.

Bach era plenamente consciente de las diferencias naturales en cuanto a tamaño y fuerza de cada dedo lo que lleva a utilizar con mayor frecuencia los dedos más fuertes, descuidando los más débiles. Para evitar esto Bach escribió para su propio uso determinadas piezas que obligaban a emplear todos los dedos de ambas manos para tocarlas con corrección y claridad. Por ejemplo el libro *Aufrichtige Anleitung* enseña técnicas básicas del teclado y la digitación (en la primera invención, por ejemplo, el motivo básico exige constantemente el uso de los cinco dedos de cada mano por igual, así como un “estilo cantable” de interpretación).

Johann Christoph Bach, hermano mayor de Johann Sebastian, quizá estructuró la enseñanza de Bach, de diez años, en la dirección que el mismo Sebastian adoptaría después para enseñar al mayor de sus hijos cuando cumplió los nueve años de edad. El *Clavier-Büchlein von Wilhelm Friedemann Bach*, comenzado en 1720, contenía en sus primeras páginas algunas informaciones básicas relacionadas con las tonalidades, las escalas y los símbolos de los melismas, así como también un ejercicio de digitación en Do Mayor; a continuación se encuentran algunas piezas cortas con diferentes modulaciones fáciles -un *praebulum*, a modo de coral, un preludio, otro coral, dos allemandas (de las primeras composiciones de Friedemann), así en adelante; luego se presentan versiones tempranas de los preludios de *El Clave bien temperado*, que incluyen algunos tonos difíciles, y primeras versiones de la segunda parte de las *Invenciones* y de la tercera parte de las *Sinfonías* como ejercicios de estilo imitativo, la mayor parte compuestas por el mismo Bach, aunque luego aparecen trabajos de otros compositores<sup>2</sup>.

Dentro de las composiciones para teclado de Bach tenemos grandes ejemplos del desafío de la ejecución, tanto en el sentido de la pura técnica (“adquirir facilidad”, tocar “correctamente”) como en el aspecto de la “manera” o expresión (“cantabile”, “todas las partes cantables de principio a fin”) aunque no fueron concebidas como primera finalidad la de ser didácticas. De esta forma en *El Arte de la Fuga* ejemplifica de modo sistemático el arte del contrapunto fugado, en el *Orgel-Büchlein* el arte de elaborar un cantus firmus, en la *Aufrichtige Anleitung* el de inventar y desarrollar ideas musicales, en *El Clave bien temperado* el de explorar el rango completo del sistema tonal, y con los corales a cuatro partes el de componer atendiendo al “flujo natural de las voces internas y el bajo”<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup>Christoph Wolff: *Bach, el músico sabio. (I) La juventud creadora (periodo 1685-1723)*. Barcelona: Ed. Robinbook, 2002 (ed. original 2000), pp. 60-61.

<sup>3</sup>Christoph Wolff: *Bach, el músico sabio. (II) La madurez del genio (periodo 1723-1750)*. Barcelona: Ed. Robinbook, 2003 (ed. original 2000), p. 85.

El equilibrio entre el virtuosismo de la interpretación y el de la composición define y delimita el canon de los principios establecidos por Bach en el remoto y aislado ambiente de la corte de Köthen. [...] Para Bach, luchar por la “superioridad musical” significó mucho más que expandir los límites de las destrezas interpretativas y de las técnicas compositivas. Significaba sistematizar los nuevos caminos que estaba trazando a través del laberinto de las veinticuatro tonalidades, los incontables géneros, la profusión de estilos, la infinidad de recursos técnicos, de tendencias melódicas y rítmicas, de lenguajes vocales e instrumentales. Y más especialmente, integrar el canon de los principios compositivos establecidos por él, sobre todo en la *Aufrichtige Anleitung* y en *El Clave bien temperado*, no sólo para enseñar a otros sino para retarse a sí mismo. Sólo así Bach podía estar seguro de no caer en caminos trillados y tener la seguridad de buscar nuevas soluciones<sup>4</sup>.

Bach quiso hacer al final de su vida una especie de “compendio”, de legado, por así decir, la suma de sus experiencias, a través de este arte de la fuga y el contrapunto amenazados por el olvido. Al mismo tiempo la concentración de la música, que ha sido llevada hasta el grado más extremo, indica que se trata de una demostración de un máximo grado de sentido musical. Bach estaba interesado por las estructuras musicales, por la construcción compositiva, como sólo le corresponde, en su rigurosa exclusividad, a la música autónoma no funcional que se basta a sí misma.

Por ello podemos decir que *El Arte de la Fuga* tiene un cierto carácter pedagógico.<sup>5</sup>

### 1.1.2. Estilo compositivo

Según C. P. E. Bach su padre recibió influencias de Froberger, Pachelbel, Frescobaldi, Fisher, Buxtehude, casi exclusivamente compositores para teclado y su estilo compositivo y técnica contrapuntística la desarrolló a través de una profunda reflexión y el estudio privado. Bach no tuvo formación compositiva, como

---

<sup>4</sup>Christoph Wolff: *Bach, el músico sabio. (I)...*, p. 255.

<sup>5</sup>Friedemann Otterbach: *Johann Sebastian Bach. Vida y Obra*. Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1982 (edición castellana de Helena Cortés Gabaudan y Arturo Leyte Coello de 1990 en Alianza), p. 104.

sí tuvo Haendel por ejemplo, y aprendió a componer a base de tocar, transcribir para teclado, copiar o analizar las obras de los compositores anteriormente citados y también Kerll, Albinoni, Telemann, Vivaldi, Corelli y Legrenzi.

Por regla general las obras de Bach están escritas para ocasiones y tareas concretas y estas tareas se reflejan en los géneros escogidos: para el servicio divino (música sacra vocal, música de órgano), el entretenimiento, el halago de altas personalidades (música de homenaje), las clases de teclado, etc.<sup>6</sup> Además Bach escribió para una formación específica durante un tiempo determinado hasta desarrollarlo al máximo posible y “agotarlo”. C.P.E. Bach dijo que su padre no componía en el teclado, excepto aquellas composiciones cuyo material se originaba en las improvisaciones, pero que habitualmente probaba su música en el teclado. La improvisación era esencial en la formación del intérprete, de hecho, el propio C. P. E. Bach dividía las obras de su padre en dos clases: “aquellas para las cuales tomó el material de improvisaciones al teclado y aquellas que fueron compuestas sin instrumento, pero después probadas en uno”. Los *Preludios* eran introducciones improvisadas pero en el caso de Bach en el género del preludio, que representa la primera etapa de la composición libre, hay una clara progresión desde el tipo arpegiado a un estilo motivico-contrapuntístico.

En sus obras para teclado de la época intermedia encontramos la síntesis del estilo francés e italiano, como en las *Suites Inglesas*, así como la integración de la ejecución y composición, práctica y teoría, instrucción y deleite. Como ejemplo de ello tenemos las *Inventiones*, que según Bach están destinadas a “amantes del clave, y especialmente a los que están deseosos de aprender”. Por una parte fomentan la ejecución *cantabile* en todas la tonalidades más habitualmente utilizadas y ayudan a desarrollar la independencia de las manos en la ejecución contrapuntística a dos y tres voces; por otra, proporcionan modelos de buenas *inventiones* (que según Forkel es un tema musical con el que se podría desarrollar la totalidad de una composición a partir de ella). *El Clave bien temperado*, Libro I, está concebido “para el uso y provecho de la juventud musical deseosa de aprender, así como para el pasatiempo de los ya expertos en este estudio”. Con esta obra se enseña a los alumnos a leer y tocar en todas las tonalidades y en una amplia variedad de estilos, que abarcan en los preludios desde una elaborada aria (*Do#m*, *Mib m*, *Fa m*, *Sol m* y *Sib m*) a una brillante tocata (*Sib M*) y, en las fugas, desde una estilo *alla breve* hasta el *stile francese* o una moderna manera italianizante. Al mismo tiempo se les enseña cómo manejar las técnicas

---

<sup>6</sup>Friedrich Otterbach: *Johann Sebastian Bach. Vida y...*, p. 107.

contrapuntísticas esenciales: *stretto*, contrapunto doble, triple y cuádruple, inversión, aumentación como una colección completa de modelos compositivos en forma estricta y libre. Doce de los primeros quince preludios (están excluidos los números 9, 11 y 14) fueron sustancialmente ampliados en torno a 1721 con el fin de que constituyeran parejas iguales para las fugas que los acompañan en escala, sustancia, exigencias técnicas y por eso el estilo brillante o casi improvisado<sup>7</sup>.

Dentro de sus composiciones para teclado destaca la publicación de la primera *Partita*, el 1 de noviembre de 1726, que colocó a Bach en primera línea y le hizo llegar a un público mucho más amplio. Parece que Bach primero probó a respuesta del mercado con la publicación de la *Partitas*, que tuvieron una buena acogida a pesar de que suponían una gran dificultad técnica, y luego pasó a abordar un proyecto mucho más ambicioso: el *Clavierübung*. Existe una gran diferencia en el planteamiento entre las obras didácticas, con un carácter más intimista (1720-1725), y el *Clavierübung I-IV* (1726-1741), orientado más hacia el gran público de su tiempo: búsqueda de la conjunción de los estilos francés e italiano, uso de los títulos vistosos, planteamiento virtuosístico de las Suites Inglesas, así como la diversidad de estilos para exhibir públicamente su variedad de recursos compositivos.

La elección del título *Clavierübung* (ejercicios para teclado) para su proyecto editorial más extenso fue algo muy meditado por parte de Bach. Kuhnau fue el primero en utilizar este nombre para publicar su música para teclado lo mismo que habían hecho Scarlatti (*Essercizi per gravicembalo*) o Telemann (*Essercizii musicali*) y lo mismo Krieger que en 1699 publicó *Anmuthige Clavierübung*. Este nombre permite la flexibilidad de incluir todos los instrumentos de teclado de la época así como agrupar diferentes géneros compositivos.

El diseño completo del *Clavierübung*, donde Bach mostraba una visión general completa de su maestría en el campo de la composición de la música para teclado, estaba pensado para varios niveles e incluso para diferentes instrumentos [uno (Parte I) o dos teclados (Parte II y IV), órgano completo y sin pedalier (Parte III)]. También incluía los estilos nacionales (Parte II) y el amplio espectro de géneros compositivos más importantes [desde el *stile antico* al moderno manierismo (Parte III)] llegando a representar: suite, concierto, preludio, fuga,

---

<sup>7</sup>Richard D. P. Jones: “Bach como profesor y como virtuoso”, en John Butt (ed.): *Vida de Bach*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 201 a 223.

todo tipo de polifonía, cánones, corales y variaciones<sup>8</sup>. Con la publicación de *Clavierübung* I (1726-1731) Bach se construyó una formidable celebridad como compositor además de como ejecutante virtuoso.

### 1.1.3. Bach como pedagogo

Para poder realizar un esbozo lo más preciso posible sobre la actividad pedagógica de Bach hay que recurrir a la obra de Johann Nikolaus Forkel de 1802 titulada *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (sobre la vida, el arte y las obras de arte de J. S. Bach) que está basada en los testimonios subjetivos de su hijo C. P. E. De hecho C. P. E. admitió que en composición y destreza en el teclado no tuvo otro profesor que su propio padre. Forkel cuenta que “para facilitarles las dificultades [a los alumnos] [Bach] usaba [...] un medio excelente: les tocaba la pieza que ellos debían ejercitar, incluso primero por partes, y luego les decía: así tiene que sonar”. En su docencia no había separación entre el aprendizaje instrumental del clave y de la composición. Bach escribe de un alumno en un certificado: “Friedrich Gottlieb Wild ha recibido lecciones especialmente de clave, bajo continuo y reglas fundamentales de la composición que de ellos se deducen” 18 de mayo de 1727<sup>9</sup>. Según el testimonio de C. P. E. Bach “Debido a que él mismo había compuesto las más instructivas piezas para el clave, preparó a sus pupilos con ellas. [...]” de hecho las tres colecciones (*El Clave bien temperado*, *Aufrichtige Anleitung* y *Orgelbüchlein*) ofrecen una exploración sistemática de objetivos claramente definidos en forma de ejercicios de teclado y lecciones bien estructuradas y de dificultad gradual conforme a las distintas necesidades del “joven músico”, el “principiante de órgano”, y en general “quienes desean instruirse”<sup>10</sup>.

Bach tenía ordenadas las piezas en dificultad creciente: 6 *Pequeños preludios para principiantes*, 15 *Invenções* a dos voces, 15 *Invenções* a tres voces, *Suites* para clave y *El Clave bien temperado*. Las invenciones eran una introducción para los alumnos de clave y respondían a un objetivo concreto. Parece ser que incluso las escribía en la clase por lo que se ajustarían a las necesidades de un alumno específico. También es cierto que luego Bach revisó todas sus composiciones por lo que no se sabe a ciencia cierta si fueron posteriormente modificadas o

<sup>8</sup>Christoph Wolff: *Bach. Essays on His Life and Music*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1991, pp. 189-213.

<sup>9</sup>Friedrich Otterbach: *Johann Sebastian Bach...*, pp. 108.115.

<sup>10</sup>Christoph Wolff: *Bach, el músico sabio. (I)...*, p. 247-8.

mejoradas. Las danzas servían para la enseñanza sobre todo por la seguridad rítmico-métrica que proporcionan. Esto se ve claramente porque Bach incluye en el *Pequeño libro para clave* escrito para su hijo mayor Wilhelm Friedemann varios movimientos de suite (de esta forma cambia la funcionalidad de la música pasando de música útil a música pedagógica).

Las obras para teclado del periodo de Köthen, originariamente escritas en parte para W. F. y Anna Magdalena, llegaron a ser, junto con las Suites Inglesas, el material de enseñanza habitual de Bach durante los años 1720-1725. Este uso se refleja no solo en la preparación de copias limpias autógrafas (*El Clave bien temperado*, Libro I, 1722; las *Invenções y Sinfonías*, 1723), cuyas portadas formulan claramente su finalidad didáctica, sino también en las numerosas copias hechas por discípulos que se originaron en torno a la misma época<sup>11</sup>. Al menos en la década de 1720 Bach hacía copiar su propia música a sus alumnos. Añadía ornamentación y otros detalles, aunque casi nunca la digitación. Es también visible que Bach ajustaba gradualmente detalles de una naturaleza textual conforme se terminaban estas copias supervisadas; esto lo hizo también muy posteriormente en el caso de la copia por J. C. Altnikol de la segunda parte del *Clave bien temperado*.

Según Stephen Daw<sup>12</sup> sabemos por los testimonios de sus alumnos que el planteamiento pedagógico de Bach era variable lo que puede deberse a la continua búsqueda de perfeccionamiento por parte del compositor y al ansia compulsiva de nuevos desafíos. Bach fue según parece un profesor altamente *creativo*, de una manera sorprendente para su entorno histórico.

La razón para la elección de Bach de las Invenções como vehículo para el estudio preliminar es su objetivo didáctico especialmente claro y su disponibilidad, pues Bach las había desarrollado ya durante la formación de su hijo mayor, W. F., extremadamente capaz. Su prefacio se refiere muy directamente a sus diversas aplicaciones educativas:

Una guía sincera mediante la cual se muestra de una manera clara a los amantes de la música para tecla, y en particular los que estén ansiosos de aprender, no sólo cómo tocar sin error en dos voces, sino también con ulterior progreso, cómo tratar tres voces obligadas correctamente y bien; y al mismo tiempo no sólo a ser inspirado con buenas invenciones,

---

<sup>11</sup>Jones: "Bach como profesor y como...", p. 212.

<sup>12</sup>Butt (ed.): *Vida de Bach...*, pp. 275-285.



sino a desarrollarlas adecuadamente; y más que nada a llegar a un estilo *cantabile* de tocar y a adquirir un fuerte apetito por componer.

Carl Philipp Emanuel Bach describió así el programa de enseñanza de su padre (en respuesta a las preguntas de Forkel en una carta fechada el 13 de enero de 1775):

En la composición iniciaba directamente a sus alumnos a lo que era práctico, y omitía todas las *especies secas* de contrapunto que se dan en Fux y otros. Sus discípulos tenían que empezar sus estudios aprendiendo bajos continuos puros a cuatro voces. De esto pasaba a los corales; primero añadía él los bajos y ellos tenían que inventar el contralto y el tenor. Después les enseñaba a idear ellos los bajos. Insistía sobre todo en la escritura del bajo continuo en [cuatro] voces [reales]. Al enseñar las fugas, empezaba por las de dos voces, y así sucesivamente... En cuanto a la invención de ideas, exigía esto desde los mismos comienzos, y al que no tenía ninguna le aconsejaba que abandonase la composición totalmente. Con sus hijos, igual que con los demás discípulos, no empezaba el estudio de la composición hasta que había visto algún trabajo suyo en el que advirtiera talento.

Las piezas didácticas son un ejemplo claro de que Bach pretendió crear modelos para ser estudiados y emulados. Para el R. L. Marshall<sup>13</sup> Bach tenía la mayor conciencia pedagógica de todos los grandes compositores. Evidentemente Bach estaba convencido de que todo lo que tenía que ver con el oficio de la música se podía enseñar y aprender. Se supone que dijo en un ocasión: “He tenido que trabajar duro; todo aquel que trabaje así de duro llegará igual de lejos”<sup>14</sup>. Estas obras son capitales en la formación de todo pianista y también sirve como referencia para los posteriores compositores que abordan frecuentemente planteamientos similares en sus composiciones para niños (ver 7.10)

#### 1.1.4. Obra pedagógica

“Es significativo que la obra para teclado [de J.S. Bach] haya tenido, para las generaciones siguientes, un valor didáctico tan trascendente, superior al de cual-

---

<sup>13</sup>Robert L. Marshall: *On Bach's Universality. The Universal Bach. Lectures Celebrating the Tercentenary of Bach's Birthday. Fall 1985*. Philadelphia, American Philosophical Society, 1986, p. 57

<sup>14</sup>Hans T. David and Arthur Mendel: *The Bach Reader*, revised ed. (New York, 1966), 85 y 75 respectivamente, p. 37.

quier compositor anterior o posterior a él”.<sup>15</sup>

Dos grandes impulsos para la composición para teclado fueron la educación de sus hijos y el matrimonio de Bach (el 3 de diciembre de 1721) con Anna Magdalena Wilcke. A ella le dedicó las cinco primeras Suites francesas y las Partitas en La menor y Mi menor. En el caso de la educación musical de Wilhelm Friedemann, con el *Clavierbüchlein* de 1720, Bach plasma su propia experiencia musical uniendo composición y ejecución a través del teclado.

La intención didáctica que se puede ver tras las *Partitas* es aún más explícito en las *Invenções* (originalmente llamadas Preambulum) y en las *Sinfonías* (antes llamadas Fantasie) que fueron incluidas en el *Clavierbüchlein de Wilhelm Friedemann* quien incluso escribió alguna parte. Con el nombre de invención Bach quería decir idea musical, tema, motivo que sirven de idea generadora dentro de una estructura tonal simple dibujada por unas pocas cadencias claras y forma binaria. Las *Sinfonías* a tres voces se diferencian de las fugas del *Clave Bien Temperado* en que en las *Sinfonías* el sujeto y el contrasujeto se escuchan juntos desde el comienzo<sup>16</sup>. En la *Aufrichtige Anleitung* (Guía honesta) Bach demuestra, en dos conjuntos de quince invenciones contrapuntísticas, cómo se desarrolla una estructura musical coherente a partir de una única idea breve y claramente delineada pero libremente concebida (*inventio*, o invención), primero en la forma de composiciones a dos voces estrictas (una para la mano izquierda y otra para la derecha) con énfasis sobre la voz principal; luego en la forma de composición a tres voces estrictas, con énfasis en armonías de tríada, es decir, a partir de tres voces unísonas, es decir, “sonando juntas” (de ahí su denominación sinfonía, del griego *symphonia*, que significa “mezcla”, “conjunto” establecido ordenadamente)<sup>17</sup>. Como también hizo posteriormente en *El Clave bien Temperado* las *Invenções y Sinfonías* siguen un orden de tonalidades llegando puntualmente a un máximo de cuatro alteraciones (C-c-D-d-Eb-E-e-F-f-G-g-A-a-Bb-b).

Desde el punto de vista editorial se suelen agrupar las siguientes piezas por ser las más asequibles del catálogo de Bach: los *Seis preludios para principiantes del Clave*, Seis pequeños preludios del *Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann* Bach, con *Seis pequeños preludios* de la colección de Johann Peter Kellners (cuya autoría no se conoce a ciencia cierta) y además tres *Pequeñas fugas* (BWV 953,

<sup>15</sup>Luca Chiantore: *Historia de la Técnica Pianística*, Madrid, Alianza ed., 2001.

<sup>16</sup>Malcolm Boyd: *The Master Musicians: Bach*. Londres: Dent & Sons Ltd., 1983, pp. 93 a 101.

<sup>17</sup>Christoph Wolff: *Bach, el músico sabio. (I)...*, pp. 247-8

952 y 961) y cuatro *Pequeños preludios con fughetta* (BWV 902, 899, 902a, 900 y 895).

Se analizan específicamente las dos colecciones pensadas para la iniciación al teclado: la que pensó para su primogénito Wilhelm Friedemann y los *Seis pequeños preludios para principiantes del clave* (BWV 933-938). También se analiza brevemente el cuaderno de su segunda esposa que aunque no está pensado para niños, sí responde a una intención didáctica de inicio en el teclado. Tanto en el *Clavierbüchlein para Wilhelm Friedemann Bach* como en el pequeño cuaderno destinado a Ana Magdalena Bach encontramos<sup>18</sup> “obritas sencillas, pero en las que hallamos toda la personalidad de Bach: melodías de gran nobleza, inquietud por los problemas de tonalidad, búsqueda de efectos contrapuntísticos y elegancia extrema de esas pequeñas obritas en las que la mente del intérprete debe trabajar de modo constante para no perder de vista los múltiples detalles que embellecen esas sencillas pero delicadas cinceladas páginas”.

### ***CLAVIERBÜCHLEIN FÜR WILHELM FRIEDEMANN BACH***

Cuando Bach pretendió la sucesión de Kuhnau en 1722 tuvo que demostrar su competencia como instructor de música al carecer de estudios universitarios. Para ello tenía como prueba el material desarrollado para la formación de su hijo de diez años mediante el *Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* (1720)<sup>19</sup>. El 22 de enero de 1720, fecha en que Bach dedicó el primer *Clavierbüchlein* a su primer hijo varón, un nuevo elemento vital entró en la concepción de sus obras para teclado, esto es, la instrucción. Bach, por supuesto, había enseñado a numerosos discípulos desde alrededor de 1706/1707 (muy notablemente a J. C. Vogler y a J. T. Krebs), pero al parecer no fue hasta 1720 cuando compuso obras para teclado específicamente para la enseñanza (aunque el título de *Orgelbüchlein* en el que se confiere una finalidad didáctica no se añadió hasta la época de Köthen [1717-1723]).

La dedicación pedagógica del padre al futuro musical de sus hijos se ve claramente en el *Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach* (*Libro de clave para Wilhelm Friedemann Bach*) aunque no ha llegado a nosotros ningún material similar dedicado a alguno de los demás hijos, seguramente fueron educados de

<sup>18</sup>Roger Alier: *Bach*. Madrid, Daimon, Manuel Tamayo, D.L., 1985, p. 84

<sup>19</sup>Christoph Wolff: *Bach, el músico sabio. (I)...*, pp. 245-6.

manera muy parecida, según aparece en sus respectivas biografías como creadores<sup>20</sup>. Hay algunas importantes analogías entre la educación musical de W. F., tal como se refleja en el *Clavierbüchlein* de 1720, y la propia experiencia musical de J. S. En primer lugar, composición y ejecución están unidas por medio del teclado. El *Clavierbüchlein* contiene no solo estudios compositivos tempranos de W. F. Bach (BWV 836-7, 924a, 925 y 932), sino modelos de ornamentación y digitación así como las *Invenções* y *Sinfonías*, según la misma portada de 1723, muestran cómo “llegar a un estilo cantante al tocar y al mismo tiempo adquirir un sólido anticipo de la composición”. En segundo lugar, W. F. Bach aprende, como su padre había aprendido, copiando obras de compositores consagrados como G. P. Telemann, G. H. Stölzel, J. C. Richter y por su puesto las obras de su padre. En tercer lugar, la primera experiencia compositiva de W. F. Bach, como la de su padre, tiene raíces en las improvisaciones al teclado; las dos series de preludios sirvieron como modelos compositivos abiertos con preludios arpegiados (BWV 924 y 926; BWV 846a, 847 y 851) lo cual demuestra cómo elaborar progresiones de acordes improvisadas (prueba de ello es el BWV 924a cuyo autor es el joven Wilhelm Friedemann)<sup>21</sup>.

El *Clavierbüchlein für W. F. Bach* comienza con la explicación de las claves y la tesitura de las voces así como la realización de los ornamentos (Explicatio) y en la Applicatio encontramos las piezas ordenadas según la dificultad. Respecto a la tabla de onamentaciones que aparece, y que tantas páginas y análisis ha suscitado, cabe destacar que, como bien señala Badura-Skoda<sup>22</sup>, la idea de Bach era dar a su hijo de nueve años la información básica sobre la ornamentación sin confundirle con un exceso de indicaciones (C. P. E. Bach necesitó sesenta páginas en su libro para hablar sobre el arte de la ornamentación). De hecho la tabla no incluye determinados ornamentos que sí aparecían en las de Marpurg o D’Anglebert. Además encontramos piezas que luego formarán parte de otras colecciones como el *Pequeño libro de clave*, el *Orgel-Büchlein* de Weimar, *El Clave bien temperado* y la *Aufrichtige Anleitung*.

Las piezas se organizan de la siguiente forma:

- n° 1: *N. J. Applicatio* con digitaciones originales en Do M BWV 994.
- n° 2: *Praembulum*, *Pequeño prelude* en Do M BWV 924.

<sup>20</sup>Christoph Wolff: *Bach, el músico sabio. (II)...*, p. 182

<sup>21</sup>Jones: “Bach como profesor y como...”, p. 211

<sup>22</sup>Paul Badura-Skoda: *Interpreting Bach at the Keyboard*. New York, Oxford University Press, 1993, p. 326.

- n° 3: Preludio coral *Wer nur den lieben Gott lässt walten* BWV 691a.
- n° 4: *Praeludium*, *Pequeño preludio* en re m BWV 926.
- n° 5: Preludio coral *Jesu, meine Freüde* BWV 753.
- n° 6 y 7: dos Allemandes en sol menor (BWV 836 y 837).
- n° 8 a 10: dos *Praembulum* y un *Praeludium* (Pequeño preludio en Fa M BWV 927; Pequeño preludio en Sol m BWV 930 (también con digitaciones originales como BWV 994) y Pequeño preludio en Fa M BWV 928).
- n° 11 a 13: tres *Menuet* (n° 1 en Sol M BWV 841; n° 2 en sol m BWV 842 y n° 3 en Sol M BWV 843).
- n° 14 al 24: *Praeludium* del 1 al 7 más cuatro sin numerar, *Preludios* del *Clave bien Temperado* aunque no todos completos (n° 1 BWV 846a en Do Mayor, hasta el compás 27; n° 2 BWV 847a en Do menor, hasta el compás 27; n° 6 BWV 851a en Re menor, hasta el compás 14; n° 5 BWV 850a en Re Mayor, hasta el compás 19; n° 10 BWV 855a en Mi menor, hasta el compás 23 y con la mano derecha en acordes; n° 9 BWV 854a en Mi Mayor, hasta el compás 24; n° 11 BWV 856 en Fa Mayor; n° 3 BWV 848a en Do $\sharp$  Mayor, pero con el diseño invertido; n° 4 BWV 849a en Do $\sharp$  menor, hasta el compás 39; n° 8 BWV 853a en Mi $\flat$  menor, hasta el compás 24 y n° 12 BWV 857a en Fa menor, hasta el compás 18).
- n° 25: Allemande y Courante en Do M (Piece pour le Clavecin compuesta por J. C. Richter).
- n° 26 al 29: cuatro *Praeludium* sin numerar: *Pequeño preludio* en Do Mayor BWV 924a; *Pequeño preludio* BWV 925; *Pequeño preludio* en Mi menor BWV 932 y *Praeludium* en la m BWV 931.
- n° 30: Línea de bajo en sol m.
- n° 31: *Fuga* en Do M BWV 953 (Pequeñas fugas).
- n° 32 a 46: *Praembulum* 1 al 15 que corresponden a las actuales *Invenções* en orden ascendente y descendente de tonalidades y no todas completas (n° 1 Do Mayor BWV 772; n° 4 en Re menor BWV 775; n° 7 en Mi m BWV 778 hasta el cc. 21; n° 8 en Fa M BWV 779 hasta el cc. 30; n° 10 en Sol M BWV 781 hasta el cc. 32; n° 13 en La menor BWV hasta el cc.

21; n° 15 en Si m BWV 786; n° 14 en Sib M BWV 785; n° 12 en La M BWV 783; n° 11 en Sol m BWV 782; n° 9 en Fa m BWV 780; n° 6 en Mi M BWV 777; n° 5 en Mib M BWV 776; n° 3 en Re M BWV 774 y n° 2 en Do m BWV 773).

- n° 47 y 48: Allemande, Courante y Giga en La M (Telemann) y Partita en sol m (Obertura, Air italiano, Bourrée, Menuet, Menuet Trio de J. S. Bach) del Señor Steltzeln.
- n° 49 a 62: *Fantasías* 1 a 14 que corresponden a las *Sinfonías* en orden ascendente y descendente de tonalidades (n° 1 en Do M BWV 787; n° 4 en Re m BWV 790; n° 7 en Mi m BWV 793; n° 8 en Fa M BWV 794; n° 10 en Sol M BWV 796; n° 13 en La m BWV 799; n° 15 en Si m BWV 801; n° 14 en Sib M BWV 800; n° 12 en La M BWV 798; n° 11 en Sol m BWV 797; n° 9 en Fa m BWV 795; n° 6 en Mi M BWV 792; n° 5 en Mib M BWV 791 y n° 3 en Re M BWV 789).

Las dificultades que trabaja en las primeras piezas son las imitaciones, mordentes, dobles notas, acordes y motivos arpegiados y destaca las digitaciones y desplazamientos. Respecto al grupo de preludios del *Clave bien temperado* también comienza con el planteamiento de acordes arpegiados y la precisión digital en manos separadas y juntas trabajando motivos melódicos basados en el arpeggio que se desplazan libremente por el teclado lo que conlleva un gran conocimiento de las distancias. El grupo de las *Invenções* y *Sinfonías* se ordenan por tonalidades aunque de forma diferente a la ordenación actual comenzando con las tonalides de hasta dos alteraciones en la primera mitad, dejando las de tres y cuatro alteraciones en la segunda mitad (Do M, Re m, Mi m, Fa M, Sol M, La m, Si m, Sib M, La M, Sol m, Fa m, Mi M, Mib M, Re M y Do m). La dificultad principal de estas piezas es el tratamiento contrapuntístico a dos y tres voces que implica un dominio de la independencia digital y de las manos así como control del peso y dinámicas.

### ***SEIS PEQUEÑOS PRELUDIOS PARA PRINCIPIANTES***

Se analizan brevemente sólo los *Pequeños preludios* que aparecen en la edición tanto de la Wiener como de la Henle Verlag que corresponden a BWV 933-938 y que según el prólogo a la edición de la Wiener fueron recopilados hacia 1781

bajo el título *Six Preludes pour les Comménçants* y se han conservado gracias a copias de sus alumnos. Están ordenados según la dificultad y por tonalidades (Do Mayor, Do menor, Re menor, Re Mayor, Mi Mayor y Mi menor). Todos los Preludios tienen una forma bipartita (AA') con repeticiones cuyo recorrido tonal es I - V en la primera parte (en el modo menor I - Relativo Mayor) y en la segunda parte el camino inverso. Ambas partes son idénticas en cuanto al número de compases exceptuando los preludios en Re Mayor y en Mi menor (BWV 936 y 938 respectivamente) donde la segunda parte es ligeramente mayor. De los seis preludios encontramos tres que tienen un planteamiento de invención con forma bipartita: Re menor BWV 935, Mi Mayor BWV 937 y Mi menor BWV 938 y de ellos tan sólo en el primero aparece el motivo sin el contramotivo. Así mismo cabe destacar que en los Preludios en Re menor y Mi menor el motivo que genera toda la pieza se construye sobre semicorcheas articuladas de tres en tres por lo que se produce un cambio de acento (polirritmia) entre las semicorcheas en 3/8 y el contramotivo que acompaña en corcheas. Los otros tres preludios presentan la textura de melodía acompañada (Do menor BWV 934 y Re Mayor BWV 936) con la particularidad de que en ambos preludios la mano derecha realiza la melodía mientras que la mano izquierda acompaña con un ritmo constante y en el caso del Preludio en Do Mayor BWV 933 un planteamiento más vertical. Como también ocurre en los preludios del *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* las líneas melódicas se desplazan por el teclado buscando una amplia tesitura y sin evitar desplazamientos y los saltos incluso de séptima. Esto obliga a un control de la textura e independencia de las manos que contrasta con el planteamiento didáctico actual (posición fija, interdependencia de las manos, dificultades técnicas progresivas, etc.). Todas las piezas didácticas planteadas por Bach suponen importantes dificultades tanto técnicas como sobre todo musicales por lo que el dato que no sabemos es cuánto tiempo dedicaban al estudio del instrumento y a la composición tanto los hijos de Bach como sus alumnos.



Figura 1.1: *Pequeño preludio en re mayor BWV. 935*, J. S. Bach.

## ***CLAVIERBÜCHLEIN DER ANNA MAGDALENA BACH***

Aunque esta colección de piezas no está específicamente pensada para niños, si no para su joven esposa, es una obra capital en la formación de todo pianista y nos aporta mucha información sobre la idea pedagógica de Bach. Por desgracia la colección ha llegado a nosotros muy mutilada, con sólo veinticinco hojas de las setenta o setenta y cinco, más o menos, que tenía el original. Por tanto la información que ofrece el precioso documento es más sugestiva que exhaustiva en cuanto a la íntima y seria colaboración musical de la pareja. Lo que sí sorprende es que las piezas siguen un orden arbitrario de tonalidades lo que puede llevar a pensar que son una recopilación de obras escritas a lo largo de un periodo amplio de tiempo.

En algún momento de 1722 Anna Magdalena empezó un álbum en el que Johann Sebastian incluyó composiciones de dificultad creciente para que ella tocara, a fin de mejorar y cultivar sus habilidades con el teclado o quizá como simple pasatiempo. Ella misma escribió el título de la página, *Clavierbüchlein vor Anna Magdalena Bachin (Libro de clave de Anna Magdalena Bach)*, Anno 1722, y algunos epígrafes, pero las entradas musicales están escritas exclusivamente de puño y letra de Johann Sebastian. Estas incluían, al comienzo, las partituras de *Cinco suites para clave*, breves aunque refinadas, BWV 812-816 (las primeras versiones de las piezas que se convertirán posteriormente en las seis *Suites francesas* que en 1731 serían publicadas como op. 1). Junto a estas suites de danzas, representativas del más encantador género de música galante para teclado, la colección también incluye un preludio coral *Jesu, meine Zuversicht*, BWV 728, varios corales (que sólo incluían la línea melódica y del bajo) y una pieza fácil, desde el punto de vista de la interpretación, *Fantasia pro Organo* en *Do Mayor*, BWV 573 (inconclusa), lo que sugiere el deseo de Bach de que su esposa conociera también el instrumento en el que él era maestro <sup>23</sup>.

A pesar de que no sabemos mucho de Anna Magdalena, sí podemos decir que acabó por convertirse en la copista más activa de las obras de su esposo, muchas de ellas se conservan únicamente con su grafía. De hecho su caligrafía se parece tanto a la de su marido que la investigación bachiana no fue capaz durante muchos años de distinguirlos.

Realmente Bach pensó dos *Pequeños libros para clave* para su esposa que bien parecen una especie de retrato musical de Anna Magdalena. El primero (1722)

---

<sup>23</sup>Christoph Wolff: *Bach, el músico sabio. (I)...*, p. 238.



es una obra incompleta; posiblemente Bach abandonó pronto esta colección y la sustituyó por la más conocida de 1725. El contenido del *Clavierbüchlein seguramente* lo debió determinar Anna Magdalena: polonesas, minuets y marchas, pero también algunos Lieder y piezas para canto que la “cantante de la corte” seguramente interpretó. Sorprende que todas estas obras vocales hablen de “paz” en todos sus sentidos.

Junto a obras señeras como las *Suites Francesas* (BWV 812-813), el *Preludio en Do Mayor* de El Clave bien temperado I, o el aria de las Variaciones Goldberg, Anna Magdalena incluyó en los primeros esbozos compositivos de sus hijos (Carl Philipp Emanuel, Johann Gottfried Heinrich y Johann Christian) a modo de premio en este álbum musical familiar. Este libro acabó por completarse como un álbum de recuerdos, y hasta hoy no ha sido posible identificar a todos los autores de las piezas que lo componen. Algunos de ellos son Christian Petzold, François Couperin, Gottfried Heinrich Stölzel y Johann Adolph Hasse. El mayor enigma de esta colección lo constituye la exquisita *Aria di Giovannini* (BWV 518) que trata del amor secreto y fue separada del libro durante un tiempo por no saber la autoría<sup>24</sup>.



Figura 1.2: *Aria di Giovannini*, *Clavierbüchlein...*, J. S. Bach (atrib.).

## 1.2. *Álbum de la juventud* de R. Schumann

Después de Bach, podemos encontrar pequeñas piezas pedagógicas dentro del catálogo de los grandes compositores (Mozart, Haydn, Beethoven, Kuhlau, Schu-

<sup>24</sup>Wolfgang Sandberger: *Bach 2000: 24 Invenciones sobre Johann Sebastian Bach*. Traducción de José Miguel Baena. Hamburgo: Teldec Classics International, cop. 1999, pp. 202 a 205

bert, Mendelssohn, etc.). Dentro del repertorio pianístico hasta 1830<sup>25</sup> cabe destacar los dúos para piano que gracias a su éxito se extendieron rápidamente a partir de la década de 1760. La mayoría de ellos estaban pensados como “consumo doméstico” para cuatro manos en un solo teclado y los más conocidos son los escritos para Mozart y su hermana, siendo niños y adolescentes, en sus giras de conciertos y también el de Haydn *Il maestro e lo scolare* que fueron escritas como piezas didácticas. La mayoría de las composiciones de este período para esta formación son sonatas y algunas variaciones.

A partir de Clementi empiezan a instaurarse las escuelas pianísticas, la especialización como intérprete y la proliferación de estudios y métodos que ayuden a la “correcta ejecución pianística” ya que el propio instrumento ya se había asentado socialmente y necesitaba un estudio diferente al del clave por las características de peso, pedales, etc. Todos estos métodos y estudios se realizan pensando en dominar la técnica del instrumento aislando las dificultades: *legato*, *staccato*, dobles notas, arpeggios, escalas, acordes, etc. y una vez asimiladas se combinan dificultades. El lenguaje de estas obras corresponde con el periodo histórico en el que son concebidas y responden a los problemas que plantean los compositores del momento en sus conciertos. Dentro de los compositores que se preocuparon por la enseñanza del piano con estudios de dificultad progresiva encontramos: Clementi, Czerny, Burgmüller, Kölher, Heller, Lemoine, Jensen, Cramer o Bertini.

En el periodo romántico encontramos obras con un claro interés didáctico. El *Álbum de la juventud* op. 68 de Schumann es un obra modelo para el resto de los compositores del siglo XIX y XX. Actualmente se están reeditando las piezas de la mayoría de los compositores mencionados anteriormente, en colecciones para niños o con la finalidad de facilitar la labor pedagógica del profesor, como ejemplo tenemos la nueva colección *Urtext Primo* de la editorial *Wiener Urtext Edition*. En estas ediciones encontramos números sueltos de *opus* elegidos en función de las dificultades técnico-musicales de cada pieza.

En **Schumann (1810 - 1856)** aparecen por primera vez ejemplos de las dos tendencias en la historia de la música para piano para niños: por un lado música sobre niños pero no para ellos como *Escenas de niños* op. 15 de 1838, y por otro lado las colecciones dedicadas a los niños y la pedagogía como su *Álbum de la juventud* op. 68 (1848) y las *Tres Sonatas para la Juventud* op. 118 (1853).

---

<sup>25</sup>David Rowland: “The music of the early pianists (to c. 1830)”, en David Rowland (ed.): *The Cambridge Companion to the Piano*. Cambridge, Cambridge U. P., 1998, p. 149.

Schumann creó escuela con sus ejemplos, tanto las *Escenas de niños* como el *Álbum de la juventud*, y han sido y son la referencia sobre la música para niños y la música basada en el mundo infantil.

La figura de Schumann es clave desde el punto de vista de la formación de músicos y pianistas en la actualidad, en la historia y en su momento. Cabe destacar su labor como fundador, editor y crítico en la revista *Neue Zeitschrift für Musik*, donde con sus artículos orientó el gusto para todo el siglo: luchó a favor de Beethoven, indicó el genio de Chopin, distinguió a Liszt de entre los virtuosos, descubrió a Brahms y encumbró a Schubert. La historia de Schumann marca su música y se pueden percibir los contrastes y extremos de su vida (las pasiones, la enfermedad, la minuciosidad, etc.) en su increíble forma de articular las voces, las formas cambiantes sin fin del mundo interior y exterior percibido como una oportunidad de constante reinvención<sup>26</sup>.

Como profesor estuvo en el Conservatorio de Leipzig entre los años 1843-4 y también tuvo alumnos particulares de forma continua. Asimismo su faceta pedagógica no sólo dejó huella en sus alumnos si no que además dejó escritos sus *Consejos a los jóvenes estudiantes de música*<sup>27</sup>, que se pueden encontrar en algunas ediciones antiguas del *Álbum de la juventud* y en la actual edición de la editorial Henle Verlag. Son setenta consejos que reflejan el interés de Schumann por la formación del futuro músico, el trabajo profundo del oído, la melodía y la armonía, la diligencia y buenos hábitos en el estudio y en la elección del repertorio, así como cuestiones generales sobre los compositores de su tiempo y la música de moda. Son consejos perfectamente actuales, válidos y extrapolables a cualquier estudiante de música de hoy en día y por ello se incluye una selección de ellos:

1. La educación del oído es de máxima importancia; es conveniente, pues, que en seguida te ocupes de ella, esforzándote en reconocer cualquier sonido que escuches y la tonalidad de cada trozo de música. Procura también saber qué sonidos producen las campanas, el cuclillo, etc.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup>Beate Perrey (ed.): *The Cambridge Companion to Schumann*. New York, Cambridge U. P., 2007, p. 6.

<sup>27</sup>[petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/d/d1/IMSLP268952-PMLP435692-Schumann-Regeln-Zeitschrift.pdf](https://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/d/d1/IMSLP268952-PMLP435692-Schumann-Regeln-Zeitschrift.pdf)

<sup>28</sup>Traducción sacada de la página <https://demusicayotrasperversiones.wordpress.com/2009/05/09/robert-schumann-consejos-a-los-jovenes-estudiantes-de-musica/> consultada el 7 de julio de 2015.

2. Tocar con atención las escalas y los ejercicios mecánicos es una cosa óptima; pero no imites a esos pianistas que, creyendo que con esto se alcanza el máximo resultado, dedican siempre, hasta las más avanzada edad, varias horas diarias a los ejercicios mecánicos de los dedos. Eso equivale a repetir diariamente, con creciente rapidez, las letras del abecedario. Es necesario emplear mejor el tiempo (Nota: este consejo se aplica a todos los instrumentos no solo el piano).

3. Se han construido los llamados teclados mudos; pero después de breve uso te convencerás de su inutilidad: ¿cómo pueden los mudos enseñar a hablar?

4. ¡Lleva bien el compás! La ejecución de algunos concertistas se parece al andar de un borracho; guárdate de tomar a ellos por modelo.

7. ¡No toques negligentemente! Ejecuta cada trozo siempre con mucha atención, sin omitir nada.

8. Tocar muy aprisa es un defecto tan grande como tocar muy despacio.

9. Procura ejecutar lo mejor posible obras fáciles, obtendrás así más beneficios que ejecutando mediocrementemente composiciones difíciles.

11. No basta con ejecutar con los dedos la música; hay que saber también cantarla, en voz baja, sin recurrir al instrumento

14. Procura llegar a comprender la música escrita, sin ejecutarla: con solo leerla.

16. La primera cualidad de la interpretación es la precisión, o sea la exacta observancia del texto, que pone de relieve la mas recóndita intención del autor.

21. Aquella música cuyo fin es poner en evidencia dificultades técnicas en la ejecución pronto pasa de moda: las dificultades técnicas tienen valor sólo cuando persiguen fines más elevados, o sea cuando logran una perfecta ejecución de la música de verdadero mérito.

22. No divulgues las malas composiciones, antes trata con todas tus fuerzas de impedir su difusión.

35. Ejecuta muy a menudo las fugas de los grandes maestros, máxime las de Johann Sebastian Bach. *El clave bien temperado* sea tu pan cotidiano: llegarás, sin duda, a ser un pianista de prestigio.

44. Canta muy a menudo en los coros, máxime en las partes

medias: esto contribuirá a formar tu sensibilidad musical.

45. ¿Que quiere decir poseer sensibilidad musical? Tú no la posees si tocas un trozo con fatiga, mirando con ansiedad los sonidos escritos, o si ejecutando, te detienes de repente y eres incapaz de continuar, porque te han dado vuelta dos páginas el mismo tiempo. Por el contrario tú la posees si, tocando un trozo nuevo para ti, llegas a adivinar, en cierto modo, lo que sigue; o si el trozo es conocido, lo recuerdas. En conclusión, tú posees sensibilidad musical si tienes la música no sólo en los dedos, sino también en la cabeza y en el corazón.

51. Respeta la música antigua; pero interésate también por la moderna

52. No tengas ánimo adverso por la música cuyo autor te es desconocido.

65. En arte, sin entusiasmo, nada grande se produce.

70. El Estudio no tiene fin.

Realmente estos consejos aparecieron en *Musikalische Haus- und Lebensregeln*, publicado en 1850, pensado como complemento al *Álbum de la juventud* y publicado en la segunda edición del *Álbum* en 1850, aunque ya había aparecido como suplemento a la revista *Neue Zeitschrift für Musik* núm. 36.

La relación de Schumann con el piano está marcada primeramente por la lucha por poder dedicarse a la música, ya que su familia quería que estudiara Derecho, la lucha con el instrumento, como ejemplo su obsesión por la técnica y el virtuosismo que le llevó a una lesión que le obligó a abandonar su carrera pianística, y por último su lucha con su maestro Wieck para que aprobara la relación con su hija Clara. Wieck, su maestro, estaba convencido de poder conseguir que Schumann fuera uno de los mejores pianistas “más cálido e ingenioso que Moscheles y más grandioso que Hummel” y para ello se entregó tanto que le llevó al extremo de lesionarse de por vida y no poder volver a tocar. La lesión en el cuarto dedo de su mano derecha sucedió entre 1829 y 1832 a causa de usar el Chiroplast de Johann Bernard Logier. A causa de la lesión, Schumann se dedicó por completo a la composición. La relación con Clara entre sus composiciones y las interpretaciones de ella se convierte en la realización personal de Schumann: “Me completas como compositor como yo te completo a ti. Cada uno de tus pensamientos viene de mi alma, como toda mi música es gracias sólo

a ti”<sup>29</sup>. En la década de 1830 Schumann escribió gran parte de la música para piano que le hizo famoso donde cada pieza representaba un nuevo acercamiento altamente idiosincrático de componer para el piano y el mundo pianístico actual sería impensable sin la base del repertorio clásico. Cuando Schumann comienza a componer su op. 1 ya es un músico formado con un estilo muy definido. Pero para el público del siglo XIX la música para piano no era fácil de escuchar ni de entender. Clara le pidió en 1839:

... ¿podrías por una vez componer algo brillante, fácil de entender, y sin inscripciones - una pieza completamente coherente, no demasiada larga ni demasiado corta? Me encantaría tener una pieza tuya que esté específicamente pensada para el público. Obviamente un genio encontrará esto degradante pero la política lo requiere siempre.

Esto contrasta con el éxito editorial y de público que supuso años más tarde el *Álbum de la juventud* como veremos a continuación.

**ALBUM FÜR DIE JUGEND** El *Álbum de la juventud* (1848) ha sido un referente ya que no hay pianista que no se haya formado con estas piezas y además ha sido un ejemplo para otros compositores, Gurlitt, Tchaikowsky, Lutoslawski, Károlyi, como para los compositores españoles que más adelante veremos, Granados, Mompou o Ángel Barja. También encontramos referencias explícitas, a Schumann y a su *Álbum de la juventud*, de muchos compositores españoles en la explicación, inspiración y presentación de sus obras.

Durante diez años Schumann dejó de escribir para piano ya que se concentró en otros géneros. Con esta colección de piezas para niños vuelve a componer para su instrumento que refleja el mundo infantil, los seres fantásticos, escenas cotidianas, diferentes canciones (*Lieder ohne Worte*), marchas, corales, etc. Ludwig Richter, famoso por ilustrar cuentos de hadas, diseñó las ilustraciones y la portada. En un principio estaba pensado como un regalo de cumpleaños de su hija mayor, Marie. De hecho Clara escribió en su diario que “las piezas para que los niños aprendan a tocar el piano son tan malas que Robert tuvo la idea de componer y publicar un libro, a modo de álbum, que contenga pequeñas piezas para niños. Ya ha escrito unas cuantas pequeñas piezas encantadoras”. Este primer manuscrito del *Álbum*, fechado el 1 de septiembre de 1848, se llamó

---

<sup>29</sup>Beate Perrey (ed.): *The Cambridge...*, pp. 13, 23 y 24



Figure 3. Title page of the first edition of Schumann's *Album für die Jugend*, Op. 68, containing Ludwig Richter's vignettes. Robert-Schumann-Forschungsstelle, Düsseldorf

Figura 1.3: Portada original del *Álbum de la Juventud*.

*Geburtstagsalbum für Marie*, “Álbum de cumpleaños para Marie”, o también *Klavierbüchlein*, y sirvió como simiente del que luego sería uno de los referentes del repertorio para niños mundial. Gracias a su diario doméstico sabemos las fechas exactas en las que compuso todas las piezas durante el mes de septiembre de 1848<sup>30</sup>.

El éxito de ventas del *Álbum* de Schumann fue inmediato llegándose a vender más de dos mil copias en el primer año. Tras el *Álbum*, Schumann compuso numerosas obras sobre el mundo infantil o para niños, que editó Schubert, como *Liederalbum für die Jugend* op. 79, publicado en 1849, *Zwölf vierhändige Klavierstücke für kleine und große Kinder*, op. 85, *Ballszenen*, op. 109, *Drei Klaviersonaten für die Jugend*, op. 118 y *Kinderball*, op. 130, aunque no tuvieron el mismo éxito que el *Álbum*. Son obras para niños y jóvenes, porque pueden

<sup>30</sup>Ernst Herttrich: Comentarios a la edición del *Álbum de la juventud* de la editorial Henle Verlag, 2007: [www.henle.de/media/foreword/0045.pdf](http://www.henle.de/media/foreword/0045.pdf)

entenderlas, y el mundo infantil está dentro de ellas, En cambio las *Kinderscenen*, op. 15, son completamente diferentes ya que es la visión de un hombre adulto sobre la infancia.

En el caso del *Álbum de la juventud* son 43 piezas que plantean dificultades técnico-musicales en orden creciente, que en ocasiones precisan para su interpretación una mano bastante grande. La editorial Henle Verlag en su edición actual las clasifica por niveles (fácil, del 1 al 3; medio, del 4 al 6; y difícil, del 7 al 9) y tan sólo las piezas 1 al 11, 14 y 41 están dentro de la clasificación fácil, mientras que el resto, veinte en total, están clasificadas en el nivel medio (4 ó 5). Las piezas están divididas en dos partes: la primera (“für Kleinere”) consta de dieciocho piezas y la segunda (“für Erwachsene”) las veinticinco restantes. Están ordenadas de menor a mayor complejidad desde una sencilla melodía acompañada hasta texturas contrapuntísticas<sup>31</sup>. Ambas partes están organizadas en torno a *Do Mayor* y *La Mayor-menor* con piezas vecinas en tonalidades relacionadas por intervalos de tercera o quinta. Además hay piezas hermanadas en parejas que comparten motivos, lazos gesturales o afectivos (como por ejemplo los números 7 y 8, 9 y 10, 27 y 28, 38 y 39 ó 41 y 42). Toda la idea generatriz pedagógica de Schumann está complementada por una red de características musicales que da unidad al todo.



Figura 1.4: *Pequeño estudio*, Schumann, *Álbum de la juventud*.

El *Album für die Jugend* está completamente imbricado en su biografía. De hecho él mismo dijo a Reinecke que<sup>32</sup> “ocupan un lugar en mi corazón y salen directamente de mi vida familiar”. Asimismo Clara dijo del *Álbum* a sus hijos que :

<sup>31</sup> John Daverio: *Robert Schumann. Herald of a "New Poetic Age"*. Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 407

<sup>32</sup> Bernhard R. Appel: “Actually, Taken Directly from Family Life: Robert Schumann’s *Album für die Jugend*” en Larry Todd (ed.): *Schumann and his world*. New Jersey: Princeton University Press, 1994, pp. 171-189.



Vuestro padre reflejó en la música cada cosa que vió, leyó y experimentó. Si estaba leyendo poemas tumbado en el sofá después de cenar, inmediatamente venían los *Lieder* a su mente. Si os veía jugar, los juegos se convertían en pequeñas composiciones. [...] Papá tituló las piezas tras acabar de componerlas. Para ser sincera, son títulos muy apropiados y pueden ayudar a comprenderlas, pero no son indispensables.

La intención del *Álbum* era hacer un “álbum doméstico de música” que uniera la música, las ilustraciones, los textos en un profundo libro unificado desde varias perspectivas.

Schumann contactó con el ilustrador Ludwig Richter, que hizo la portada y visitó al compositor para escuchar a Clara tocar las piezas y así inspirarse. Las cuatro viñetas en las esquinas (de izquierda a derecha, de arriba a abajo) representan las estaciones y a la vez representan las piezas 15, 24, 33 y la 38/39, *Frühlingsgesang*, *Ernteliedchen*, *Weinlesezeit* y *Winterszeit I/II*. Hay tres pequeñas escenas en la izquierda que se refieren a las piezas número 22, 10 y 16, *Rundgesang*, *Fröhlicher Landmann*, y el *Arbeit zurückkehrend*, y *Erster Verlust*. Las tres viñetas de la derecha representan las piezas 35, 12 y 8, *Mignon*, *Knecht Ruprecht* y *Wilder Reiter*.

B. R. Appel divide la génesis del *Álbum de la juventud* en tres fases. Primero Schumann planea un libro de ejercicios para piano para Marie sin intención de publicarlas ni formar un verdadero opus. En una segunda fase, Schumann abandona el ámbito privado familiar y busca el público y para ello plantea una antología de treinta y cuatro piezas de él mismo y de otros compositores (arreglos de obras de Bach, Handel, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber y Mendelssohn) con la intención pedagógica de hacer un compendio de la historia de la música. Por último, las ideas pedagógicas que estimularon la composición del *Álbum* y en un nivel más general *Musikalische Haus- und Lebensregeln* (Curso de instrucción musical histórico), se conjugan para dar un contenido más poético a la colección (música, títulos poéticos e ilustraciones juntos). Para ello organiza los contenidos en partes divididas por las estaciones.

Cabe destacar que en un principio se iba a llamar *Christmas album*, buscando un gran mercado para poder ser comprado como un regalo, alejado de los tediosos métodos de estudio. Finalmente, también por razones comerciales, se llamó como hoy lo conocemos para que pudiera comparse en cualquier momento del año.

En su colección de escritos publicados en 1859 se incluyó una edición del *Album für die Jugend*, *Drei Klaviersonaten für die Jugend*, op. 118, y una versión trilingüe del *Musikalische Haus- und Lebens-Regeln* (la versión francesa hecha por el mismo Franz Liszt y la inglesa por el compositor inglés Henry Hugo Pierson).



Figura 1.5: *El primer disgusto*, Schumann, *Álbum de la juventud*.

***Drei Klaviersonaten für die Jugend*, op. 118 (*Tres Sonatas para la juventud*, op. 118)** Desde es punto de vista formal Schumann creía que con Beethoven y Schubert la sonata había alcanzado tal desarrollo que era imposible una evolución posterior por lo que la forma sonata se convierte casi en un problema de relación con la Historia. Esta es la razón por la que sólo encontramos en su extenso catálogo tres sonatas (op. 11, op. 22 y op. 14, Concierto sin orquesta) y también las *Tres Sonatas para la Juventud* op. 118 (1853) que están dedicadas a sus tres hijas (la primera “a la memoria de Julie”, la segunda “a la memoria de Elisa” y la tercera “dedicada a Mary”). Cada Sonata tiene cuatro movimientos pero responden más a la unión de pequeñas piezas con títulos descriptivos (las dos primeras tienen un objetivo pedagógico y están dirigidas a que sus hijas aprendieran a tocar el piano).

Estas tres sonatas son como estudios de carácter de tres niñas muy diferentes y Schumann las concibió como obras pedagógicamente progresivas desde la primera, que es la más asequible, hasta llegar a la dificultad de la tercera, buscando que los estudiantes se fueran enfrentado a piezas de mayor duración. Clara dijo de estas sonatas que no eran para jóvenes ya que eran muy difíciles. Lo que sí representan estas sonatas es el carácter de cada una de sus hijas hecho música, según palabras del propio compositor en su *Erinnerungs-büchelchen für unsere Kinder* (Pequeño libro de memorias de nuestros hijos): “Marie (1841–1929): “Alegre, dócil, de carácter animado, bondadosa, amorosa. [...]. El talento musical de Marie va mostrándose más y mas; tiene buen gusto y amor, buen oído y excelente memoria.” Elise (1843–1928): “Obstinada, muy revoltosa, a veces hay que darle un azote [...] pero puede ser tremendamente alegre [...] y en ocasiones tímida, como si estuviera sopesando algo [...]. Le encanta la música.” Julie

(1845–72): “Julie va avanzando más despacio, quizás porque tuvo una nana muy tarde y a los 13 meses no caminaba aún y sólo decía Papa. Pero le impresiona mucho la música<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup>Ernst Herttrich: Comentarios a la edición de las *Tres Sonatas para la juventud*, op. 118 de la editorial Henle Verlag, 2009 [www.henle.de/media/foreword/0155.pdf](http://www.henle.de/media/foreword/0155.pdf)

### 1.3. *Children's Corner* de C. Debussy

Tanto *Children's Corner* como *The little Nigar* son dos ejemplos de música muy popular en el repertorio infantil, tanto que incluso se ha adaptado a otros instrumentos. A diferencia de otros compositores estudiados, como Bach y Bartók cuya intención pedagógica estaba clara y de hecho la música estaba pensada para formar a sus propios hijos, Debussy plantea una recreación del mundo infantil, una búsqueda en su yo niño y en el mundo de su hija Chouchou. Es precisamente por esta diferencia fundamental por la que sólo los pequeños pianistas con un nivel técnico importante pueden abordar este repertorio ya que exige el uso del pedal, el control del sonido (planos sonoros, articulaciones y matices, dimensiones) y sobre todo son obras de altísima calidad musical. Es una suerte que los pianistas podamos contar con este repertorio y disfrutar de Debussy a pequeña-mediana escala.

#### 1.3.1. Debussy y el piano

Debussy fue un gran pianista pero su carrera se vio truncada cuando sacó un segundo premio en la clase de piano y al año siguiente ni siquiera una mención. Afortunadamente gracias al primer premio de Acompañamiento entró en la clase de Composición. Respecto a su maestro, Marmontel (entre 1872-1879 cuando tenía entre diez y diecisiete años), sabemos que las lecciones<sup>34</sup> eran un suplicio, ya que el viejo profesor de piano no tuvo comprensión ninguna con el juvenil espíritu de contradicción del alumno, exigiéndole ejercicios de digitación y gimnasia pianística, que repugnaban a Debussy. Él prefería conocer las obras de los clásicos y de los románticos, los cuartetos de cuerda de Haydn y Mozart, pasar las horas con Bach, que era su modelo ideal de la música, y sobre todo improvisar. Pero el improvisar conduce a la fantasía, y la fantasía entra en contradicción y es lo más peligroso para un alumno cuyo pan de cada día debe ser los pedantescos ejercicios de digitación.

Cecilia Dunoyer<sup>35</sup> detalla en su ensayo “Debussy and Early Debussystes at the piano” numerosos datos sobre cómo era Debussy como pianista y cómo le veían sus compañeros. Debussy era un gran pianista y como prueba de ello no sólo

---

<sup>34</sup>Heinrich Strobel: *Claude Debussy*. Madrid, Ed. Rialp, 1966, p. 39.

<sup>35</sup>Cecilia Dunoyer: “Debussy and Early Debussystes at the Piano” en James R. Briscoe (ed.): *Debussy in performance*. New Haven, Yale University Press, 1999, pp. 92-116.

están las obras que tocó en la clase de Marmontel sino también los comentarios de sus compañeros donde hablan de un estilo muy personal, expresivo lleno de vida y movimiento, incluso una manera de tocar bizarra donde se lanzaba al teclado exagerando todos los efectos y matices y sobre todo de su genialidad improvisando. Era muy exigente con los pianistas, detestaba los virtuosos y sólo pedía que el intérprete fuera leal a la partitura. La evaluación de sí mismo como pianista era aún más dura que la de los otros pianistas. En una entrevista en 1914 admitía que “no soy un gran pianista. [...] Es cierto que puedo interpretar de forma adecuada algunos de los *Preludes*, los más fáciles. Pero los otros... me hacen temblar”. Afortunadamente disponemos de grabaciones donde podemos apreciar la concepción de su propia música para piano y nos muestran cuan única era su técnica. “Sus manos eran grandes, huesudas, con yemas cuadradas; su toque era sonoro y a veces muy tierno y *cantabile*”.

Según las grabaciones de los rollos de piano de Welte-Soehne de noviembre de 1913 se puede percibir el toque aterciopelado que parece como si el piano no tuviera macillos. Las ideas musicales emanan del instrumento de forma espontánea y sin esfuerzo, los sensuales acordes envuelven gentilmente la sencilla línea melódica en un halo homogéneo de armonía. El pedal hace que las armonías se mantengan limpias y apenas se superpongan mientras que en otros pasajes busca el contraste entre la ausencia de pedal y otros donde el pedal envuelve creando una atmósfera sonora que te inunda. Respecto al pedal dijo en una carta a su editor en 1915 que “Chopin recomendaba practicar sin pedal lo mismo que Liszt usaba el pedal como si de una respiración se tratase [...] ¡la realidad es que abusar del pedal significa que intentas disimular tu falta de técnica, y que hacer mucho ruido es una forma de ahogar la música que estás masacrando!”

Casella escribió sobre Debussy: “No hay palabras que puedan dar una idea de cómo interpretaba sus propios *Preludes*. No sólo su virtuosismo sino que su sensibilidad en el toque era incomparable; daba la sensación de tocar directamente en las cuerdas del instrumento sin un mecanismo intermediario; el efecto era un milgaro de la poesía”.

En 1917 Fauré, Director del Conservatorio, le pidió a Debussy en 1917 que tocara sus *Études* en la Société Nationale a lo que Debussy le contestó que ya no sabía tocar el piano lo suficientemente bien como para arriesgarse a tocarlos... Tenía una especial fobia en público: ¡hay demasiadas teclas, y no tengo suficientes dedos, y de repente no recuerdo dónde están los pedales!

En el verano de 1917 Marguerite Long trabajó con Debussy para aprender su técnica: “Sus manos se hundían en el teclado, pero siempre con delicadeza, creando un amplio rango de colores. Sin rasto de dureza, su sonido era redondo y siempre intenso, pero dentro del rango dinámico entre el pianísimo y el forte. Dentro de este rango no perdía las sutilezas de su paleta armónica”. Además lo que recuerda de su música es que los títulos no había que tomarlos al pie de la letra como por ejemplo en *Jardins sous la pluie* le pedía “¡Más sol, por favor!” ya que evoca a los niños jugando en los Jardines de Luxemburgo tras haber llovido cuando todo está todavía brillante.

Sus contemporáneos decían de su pianismo que tocaba como ningún otro compositor o pianista vivo tanto por la gama de colores como por su pedal y que la sensación de improvisación estaba presente como si de un poeta declamando se tratara. Como pianista no siguió los pasos del romanticismo, como sí hizo Ravel, cuya técnica procedía de Liszt, Saint-Saëns o Mendelssohn. Debussy se remontaba cien años antes con una estética muy diferente: Rameau, Couperin, Daquin y Chambonnières. Claridad, concisión, elegancia, secillez y declamación natural eran las ideas recurrentes en sus escritos sobre su propia música y lo que consideraba música francesa.

En 1889<sup>36</sup> interpretó la *Petite Suite* por lo que seguía en activo como pianista a pesar de haber elegido claramente su dedicación a la composición y también dio numerosos conciertos en 1910. Es precisamente en 1910 cuando interpreta en la Société Musicale Indépendante cuatro de sus *Préludes*. Uno de los oyentes describió la “suavidad de su estilo acariciador, la sutileza de su digitación cantarina, que decía tanto como un suspiro” y el pianista Robert Schmitz dijo que una de las mayores obsesiones de Debussy ante el piano eran los *crescendi*. Le encantaban los más sutiles, de un *ppp* a un mero *pp*... Debussy insistía asimismo en la correcta forma de atacar una nota en el piano. “Debe hacerse de un modo especial, o de lo contrario no van a oírse las vibraciones simpáticas de las demás notas, temblando a lo lejos en el aire”. La actitud de Debussy ante el piano era similar a la actitud de los músicos balineses ante sus orquestas de gamelan.

---

<sup>36</sup>Roger Nichols: *Vida de Debussy*. Traducción de Vladimir Junyent. Madrid, Cambridge University Press, 2001, pp. 67 y 142.

### 1.3.2. Estilo compositivo

Cuando hablamos de la música de Debussy lo primero que nos viene a la cabeza es la búsqueda del color en el sonido como pilar central de su estética compositiva. Esto supone una revolución en el tratamiento de las texturas, pianísticas y sus orquestaciones, su lenguaje armónico y la sonoridad “impresionista”. Debussy es uno de esos compositores clave en la evolución de la música y la escritura para piano cambió completamente la forma en que era concebido el instrumento.

Debussy<sup>37</sup> estaba muy interesado en la música de Palestrina, Victoria u Orlando di Lasso cuya línea melódica tenía el divino sentido del arabesco que entrelazados producían una armonía melódica. Le atraía especialmente además de los músicos del siglo XVI, Bach y la música de Java ya que la música era el resultado de la yuxtaposición de varias líneas. Los “contrapuntos entrelazados”, el “movimiento paralelo de varias líneas cuya fusión remueve nuestras emociones”, líneas “curvas, que fluyen en movimiento paralelo o contrario” eran sinónimos de lo que para él era el arabesco. Más que el poder emotivo de una línea, como en la melodía acompañada, la belleza musical era para él líneas en relación con otras y en constante metamorfosis.

A Debussy le gustaba decir que “la música de verdad no es “difícil””. Y así mismo reconoció que “la belleza de una obra de arte es algo que siempre permanecerá misteriosa... A toda costa mantengamos este elemento de peculiaridad mágica en la música. De cualquier forma sin sacrificar el misterio ni la magia de las obras una interpretación armónica, contrapuntística y las metamorfosis del arabesco pueden clarificar la forma musical. [...]” En sus últimas obras para piano la densidad del material y las frecuentes yuxtaposiciones de ideas contrastantes hacen que sea particularmente difícil determinar los planos y sus funciones. Aunque utilice los tres pentagramas para clarificar las líneas la relación entre ellas puede cambiar, lo que requiere una gran destreza en el intérprete. La dobles líneas pueden significar momentos de transición o de unión, pero los cambios de un plano sonoro a otro no es siempre evidente y además es algo buscado.

La escritura de Debussy es profundamente precisa, meticulosa y rica, dejando al criterio y al sentido común musical de los intérpretes tanto la digitación, pedalización como el *tempo* exacto. Esto obliga al intérprete a estar siempre alerta además de por las pequeñas sutilezas y pequeños cambios en las repeticiones

---

<sup>37</sup>Briscoe (ed.): *Debussy in performance...*, pp. 225-228.

tanto de pequeñas células como de pasajes más amplios que no son siempre lo que parecen.

Debussy<sup>38</sup> sabía que a partir de 1905 estaba abriendo nuevos caminos con sus composiciones. De hecho le escribió a Durand que debe volver a París para escribir cosas que deben revolucionar el mundo. Y sobre su obra para piano *Imágenes* dijo que “intentaba hacer otra cosa, una especie de imágenes de la realidad - lo que los imbéciles llaman “impresionismo”, término pésimamente usado, especialmente por los críticos de arte, para calificar con él a Turner, el más grande creador de misterio en el arte”.

Según afirma R. Nichols<sup>39</sup>, la tensión entre simplicidad y complejidad, por su parte, fue posiblemente una de las contradicciones más duras, puesto que en ella entraba directamente en juego la elección de las notas que escribir en el pentagrama. Su amor por lo que él mismo calificara como “divino arabesco” puede percibirse a lo largo de toda su música, desde el *Prélude à l'après-midi d'un faune* hasta “*The little Shepherd*” de *Children's Corner*, pero su trabajo siempre se caracterizó por una implacable búsqueda de fórmulas que le permitieran convertir esas breves e inocentes ideas en música que no sonara implacable. Y para concluir esta breve introducción al estilo compositivo de Debussy hay que tener en cuenta que en los últimos años las ideas que obsesionaban a Debussy eran la certeza de que el peso de la tradición todavía era fuerte como para aplastar la “*musique à moi*” que durante más de veinte años había estado persiguiendo y el hecho de que incluso cuando había conseguido desembarazarse de tales influencias, la música resultante no era digna de su interés. Por todo ello su estado depresivo es completamente comprensible.

### 1.3.3. Debussy como pedagogo

La labor docente de Debussy estuvo estrechamente relacionada con sus problemas económicos y no hay constancia de que tuviera especial vocación por la enseñanza. De hecho habría sido sencillo para él encontrar trabajo fijo en un conservatorio o como repetidor. En lugar de eso dio algunas clases particulares a familias acomodadas y sobrevivía gracias a sus amigos que le proporcionaban comida o le prestaron dinero que nunca recuperarían. En 1880 trabajó para

---

<sup>38</sup>Heinrich Strobel: *Claude Debussy...*, p. 255

<sup>39</sup>Roger Nichols: *Vida de Debussy...*, p. 150 y 176



Nadezhda von Meck, la protectora de Tchaikowsky, dando clases a sus hijos, acompañando a su hija en el canto y tocando duetos con ella.

Algunos testimonios que se pueden encontrar sobre sus clases son de Marguerite<sup>40</sup>, hija de Marie Vasnier, que propuso a Debussy que le diera clases de piano y armonía al volver de su estancia en Roma, quien dijo de él: “¡Qué profesor más horroroso! No tenía ni un ápice de paciencia y era incapaz de explicar algo de una forma mínimamente comprensible para una muchachita como yo; se suponía que debía entenderlo todo antes de que hubiese concluido sus explicaciones. Abandonamos la iniciativa [...]”.

Asimismo encontramos en el ensayo de Cecilia Dunoyer la curiosidad de que la hija de Debussy estaba presente en sus clases y cuando tocaba<sup>41</sup>: “Cuando Cortot fue a tocar a su viuda los *Preludes* su hija de diez años estaba allí. Cuando le preguntó Cortot si se parecía su interpretación a la de su padre contestó dudosa que “tal vez sí... pero papá escuchaba con más atención”. Era conocido que Debussy adoraba que su hija estuviera presente cuando él tocaba. Ninon Vallin, una de las mejores sopranos de Debussy afirmó que su hija estuvo presente en todas la clases que le dio”.

Por todo esto no encontramos en la vida de Debussy un interés por la pedagogía ni mucho menos por el trabajo de secuenciar las dificultades técnico-musicales en un nivel elemental. A pesar de esta afirmación fue uno de los primeros compositores del siglo XX en dedicar una parte importante de su literatura pianística a los estudios ya que en 1915 compuso los *Douze études*, que recuerdan a las dos colecciones de doce estudios de F. Chopin, pero son estudios pensados para que los estudiantes puedan abordar los nuevos retos técnicos y musicales que exigen sus obras pianísticas.

#### 1.3.4. Obra pedagógica

Dentro del extenso repertorio pianístico de Debussy hay dos obras que se interpretan constantemente en el Grado Elemental y primeros cursos de Grado Profesional: *The little Nigar* (1909) y *Children's Corner* (1908, y que consta de seis piezas). A pesar de programarse en el Grado Elemental, *Children's Corner*

---

<sup>40</sup>Roger Nichols: *Vida de Debussy...*, p. 55

<sup>41</sup>Cecilia Dunoyer: “Debussy and Early Debussystes...”

es una obra compleja desde el punto de vista musical, las exigencias técnicas y las dimensiones.

Tras el nacimiento de su hija Claude-Emma “Chouchou” en 1905, para los biógrafos, 1906 parece haber sido un año casi vacío en la vida de Debussy, que pasó gran parte de su tiempo jugando con Chouchou, preocupándose por su salud o simplemente contemplándola. En este año compuso la “*Serenade for the Doll*” que iba a convertirse en el tercer movimiento de su *Children’s Corner*. Las piezas que se analizan a continuación no se pueden considerar “fáciles” ya que son la esencia del estilo compositivo de Debussy como si de un perfume se tratara:

La insatisfacción de Debussy con su propio trabajo fue uno de sus problemas crónicos, aunque comprensible si analizamos la orientación aparentemente contradictoria de sus aspiraciones, tendentes a la vez a la simplicidad y al elitismo. Cualquier intérprete de Debussy pronto descubre esta contradicción inherente a su música: a menor cantidad de notas, más difícil resulta la interpretación de su significado más profundo. Baste observar “*Des pas sur la neige*” o “*The Little Shepherd*”<sup>42</sup>.

**CHILDREN’S CORNER** Estas miniaturas, llenas de humor, juegos sonoros y emoción, hablan del tedio de las lecciones de piano y de la ventana abierta al jardín, de la vida misteriosa y divertida de los juguetes, del mundo de los niños imaginario y el real.

El formulismo técnico, del que Debussy ironizó en algunas obras, abre la suite para piano *Children’s Corner*, concluida en julio y dedicada “a mi querida pequeña Chouchou, con las más tiernas disculpas de su padre por cuanto sigue”. *Doctor Gradus ad parnassum* está pensada para cuando Chouchou pueda practicar sus ejercicios al piano, una clara proyección de las esperanzas de un padre sobre una hija que, desde su más tierna edad, se parecía más a él que a su madre. (En 1911 Stravinsky comentaba al respecto que “sus dientes eran idénticos a los de su padre, es decir, como colmillos”). Los cinco movimientos restantes están exentos de esperanza alguna y se limitan a celebrar la vida tanto desde su vertiente real (su muñeca, su elefante de juguete, Jimbo, y su muñeco negrito) como imaginaria (el danzar de la nieve, el pequeño pastor). No fue necesaria finalmente disculpa alguna para tan encantadoras piezas, confiadas al pianista

---

<sup>42</sup>Roger Nichols: *Vida de Debussy...*, pp. 85 y 129

americano Harold Bauer. Tiempo después, Bauer escribía sobre su estreno del 23 de diciembre y, en particular, sobre la parodia de los compases iniciales de *Tristan und Isolde* contenida en *Golliwogg's Cakewalk*:

La sala estaba llena. Con gran disgusto mío, Debussy no estaba presente. Toqué la suite y salí al patio de aquella vieja casa cuyo salón de baile habían reconvertido en auditorio. Allí encontré al compositor, dando vueltas con cara de pocos amigos. Se me acercó y me dijo: “¡Y, bien! ¿Cómo se lo han tomado?”. En aquel instante sentí una gran pena por él. Me di cuenta de que ese gran hombre que durante tanto tiempo había luchado por el reconocimiento del nuevo lenguaje que ofrecía a nuestro arte estaba nervioso, muerto de miedo, ante la posibilidad de que su reputación resultara dañada por haber compuesto algo humorístico. Lo miré fijamente a los ojos. “Se rieron”, dije brevemente. Me di cuenta de su gran alivio. dejó escapar un estentóreo grito de alegría y me dio cálidamente la mano<sup>43</sup>.

El objeto estético y musical de estas piezas para Debussy es trasladar a la música la espiritual ironía de sus artículos y de sus cartas, y al mismo tiempo simplifica su escritura pianística de manera que las manos infantiles puedan arreglárselas con ella. La pieza más deslumbrante es *Golliwogg's Cakewalk*, primer eco del jazz en la música culta acompañado por una irónica y significativa cita de Tristán. De *Doctor Gradus ad Parnassum* dice el mismo Debussy: “Es una especie de gimnasia higiénica y progresiva. Conviene, pues, tocarla por las mañanas, en ayunas, empezando moderato y terminando animado.” *Jimbo's Lullaby* es la apoteosis arrebatadora de un grupo de elefantes con los que jugaba Chouchou.

Debussy no busca escribir una música amable para los “queridos pequeños”. Busca “arrancar confidencias” a las viejas muñecas de Chouchou. “El alma de los muñecos está llena de misterios, más de lo que Maeterlink supuso, y soporta mal la jactancia que muchas almas humanas se permiten.” Debussy escribe una música “para divertir a los niños, nada más”. Es guiñolesca y burlesca, está basada en melodías sencillas, no “armonizadas”, sin someterse a un esquea insípido. Resuenan sobre extrañas disonancias, sobre acordes deslizantes. La conducción de las voces -una o dos- lleva a una completa renuncia de las formalidades constructivas armónicas. Las líneas se mueven una junto a otra sin opresiones armónicas. La segunda mayor y la cuarta determinan su forma. Aparecen pasajes bitonales, sonoriades del jazz, parodias de conocidas melodías operísticas, y cuando

---

<sup>43</sup>Roger Nichols: *Vida de Debussy...*, pp. 137-138.

el elefante danza se crería percibir un recuerdo lejano de *La consagración de la primavera*. Sencillez y un sentido elevado del arte se unen en esta obra arrebatadora, que abre el camino a los arreglos maestros que Bartók haría de las canciones populares esclavas<sup>44</sup>.

Los más cercanos a Debussy<sup>45</sup> decían de él que era como un niño grande. Incluso Casella dijo de él que se divertía más con los juguetes que su propia hija. Chouchou liberó el niño que Debussy llevaba dentro. Debussy tenía un gran conocimiento no sólo sobre música sino también sobre literatura, pintura y filosofía y también sentía gran pasión por el circo, el teatro de marionetas, el Music Hall, mirando los billares o la lectura de cuentos para niños con dibujos.

*Children's Corner* tiene humor pero Debussy sólo quería que la gente se riera en determinados momentos. Realmente esta obra ilustra la empatía con el alma de Chouchou y sus muñecas, la esencia cómica de la inocencia de la niñez e incluso el alma desnuda del propio autor, sus más profundas sensibilidades.

Debussy comenzó la suite en 1906 con la tercera pieza "*Serenade of the Doll*" y la terminó en 1908 por lo que Chouchou apenas tenía dos años y medio cuando la terminó. Realmente *Children's Corner* no trata de representar a Chouchou con sus juguetes como si de un cuadro o un cuento se tratara. Tanto Chouchou como sus muñecos son un pretexto, un punto de partida, para explorar la psique infantil a través de la música. Debussy nos invita a observar los juguetes infantiles, no desde el punto de vista sentimental como los adultos, si no con la simple y espontánea fe del niño. Para un niño la realidad y la imaginación son el mismo fenómeno, y lo mismo le ocurre a determinados artistas como Debussy. A través de su música conecta el mundo del adulto y el del niño.

Los títulos en inglés (Debussy apenas hablaba el idioma) son un homenaje a la niñera inglesa de Chouchou. De hecho Debussy estaba impresionado por el hecho de que su pequeña supiera expresiones inglesas. La realidad es que lo inglés del *Children's Corner* sólo se ve en la superficie ya que tanto la estética como el espíritu es tremendamente francés e inspirado en los compositores del siglo XVIII como Couperin y Rameau. También se puede ver la admiración que sentía por Mozart en la delicadeza y el refinamiento que exigen estas pequeñas piezas. Estas piezas no son para niños. Cuando las interpretamos nos sentimos igual de

---

<sup>44</sup>Heinrich Strobel: *Claude Debussy...*, pp. 255-6 y 285.

<sup>45</sup>Paul Roberts: *Images. The piano music of Claude Debussy*. Portland (Oregon), Amadeus Press, 1996, pp. 201-217

expuestos y cuidadosos del refinamiento y la expresión musical que sentimos al tocar a Mozart.

Es muy interesante que podemos acceder a las grabaciones del propio compositor sobre estas piezas y según Cecilia Dunoyer<sup>46</sup> lo que más sorprende de la grabación del *Children's Corner* de Debussy es la elección de los *tempi* donde cada movimiento es más rápido de lo que estamos acostumbrados a escuchar hoy en día. Su pedal es mucho más generoso que lo habitual: en *Doctor Gradus ad Parnassum* está muy alejado de la colección de ejercicios digitales y estudios de Clementi y más cerca de un baño de sonoridad de Do Mayor con sonidos estratégicamente acentuados con acordes aumentados y otras notas de color y la grabación de *Golliwogg's Cakewalk* de Debussy es parecida en planteamiento a *Minstrels*: patosa, rítmicamente complicada con *cedez* y *rubato* indulgentes, grosera en contraposición a la delicadeza de *Serenade of the Doll*.

***Doctor Gradus ad Parnasum*** Esta primera pieza es en ocasiones alegre, tierna, conmovedora, humorística como un resumen del contraste de sentimientos de toda la suite. Aunque suele decirse de ella que es una parodia de Clementi, y de los estudios típicos de técnica pianística como Czerny, hay otros estudios que no lo ven realmente así. La alusión a Clementi no es para hacer burla, como sí lo es la que hace en Wagner en la última pieza, si no que es irónica y llena de respeto (como puede verse al añadir la palabra “Doctor” para referirse a Clementi). Clementi fue una figura fundamental en establecer las bases de la técnica pianística inglesa y también tuvo mucho que ver en los primeros momentos de la construcción de pianos. Por ello el título de sus estudios -que significa literalmente “Pasos al Monte Parnaso”, la residencia de las musas- sugiere un acercamiento progresivo que lleva al pianista principiante hasta el manantial del arte. La ironía radica en cómo el peso del título en latín nos lleva a una música de espíritu elegante y deliciosamente juguetona.

Cuando su editor Durand<sup>47</sup> le preguntó por el *tempo* le respondió que esta pieza “debe ser tocada cada mañana con el estómago vacío, comenzando *moderato* y acabando *animé*. Espero que esté impresionado por la claridad de mi explicación.”

Esta pieza es un ingenioso estudio que trabaja la independencia de dedos, la exactitud en el ataque y en la alternancia de manos pero con el lenguaje de

---

<sup>46</sup>Briscoe (ed.): *Debussy in...*, pp. 95-96

<sup>47</sup>Roberts: *Images. The piano...*, p. 208

Debussy y una complejidad musical y conceptual elevada. En la parte central da una pequeña tregua al pianista para terminar de nuevo brillantemente (figura 1.6).

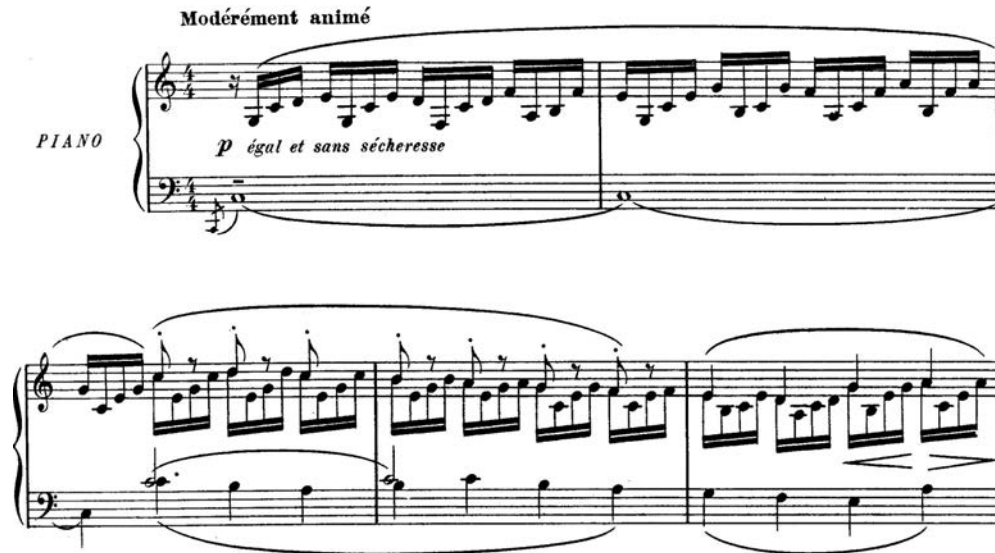


Figura 1.6: *Doctor Gradus ad Parnasum*, Claude Debussy.

***Jimbo's Lullaby*** Esta pieza desprende un humor delicado que empatiza con el mundo infantil y aún la comicidad del elefante Jimbo, que sólo perciben los ojos de un adulto, y la tierna relación del niño con su juguete. No se describe a un suave peluche si no a una personalidad tan compleja como reflejo de la del propio niño. Es una preciosa canción de cuna, basada en la nana francesa “Dodo, l'enfant do”, que se convierte en oscura a veces por el registro utilizado y por los pasajes en la escala de tonos enteros.

Pieza en apariencia simple que explora los diferentes registros del piano y como en todas las obras de Debussy obliga a controlar los planos sonoros y los numerosos desplazamientos.

***Serenade of the Doll*** A pesar de todo lo que se ha escrito sobre si el título es Serenata de la muñeca o para la muñeca, realmente nos encontramos con una pieza llena de fantasía, melancolía y colorido buscando una sonoridad muy determinada por la indicación del uso del pedal *una corda* durante toda la pieza. De nuevo Debussy plantea una pieza compleja desde el punto de vista sonoro que obliga a explorar gran parte del registro con constantes desplazamientos y superposiciones.

***The Snow is Dancing*** Ésta es una de las piezas más complicadas desde el punto de vista técnico y musical. La melodía se reparte entre ambas manos y van alternándose con un motor rítmico de semicorcheas que no cesa durante las seis páginas que dura la pieza. Armónicamente utiliza la escala de tonos enteros y cromatismos. Técnicamente además de la alternancia de manos, que obliga a una gran precisión rítmica y en el sonido del ataque, la nota repetida, los planos sonoros, la contraposición del ritmo de tresillo con el motor de las semicorcheas así como los sutiles matices (desde el inicial *pp doux et estompé* pasando por todas las gamas posibles desde el *mp* al *ppp*).

***The Little Shepherd*** Representa a un pequeño pastor que toca tres veces una melodía<sup>48</sup>, con giros modales, en su flauta. Cada una de estas melodías tienen una contestación llena de diferentes planos melódicos que culmina en una cadencia tonal que deja resonando. Aunque esta considerada una de las piezas más sencillas de la colección requiere un gran control del sonido y de los planos sonoros. Esta pieza conjuga el modalismo de la melodía de la flauta, la danza, el reposo en un acorde y el silencio cuando se desvanece el sonido (Figura 1.7).



Figura 1.7: *The little Shepherd*, Claude Debussy.

***Golliwogg's Cakewalk*** Los Golliwoggs, muñecos negros con medias y pa-  
jarita rojas y el pelo alborotado, estaban de moda en la época en la que fue

<sup>48</sup>Roberts: *Images. The piano...*, pp. 203-217.

compuesta. Además estos muñecos formaban parte de la cultura popular americana que comprendía el *cake-walk*, el *ragtime*, las bandas de *minstrels* y que después llevaría al *blues* y al *jazz*. Los primeros *ragtimes* que se publicaron datan de 1897 y seguramente Debussy y Stravinsky debían conocerlos por estas partituras o por los rollos de pianola. El ritmo sincopado desde el primer compás, los efectos por todo el teclado, la riqueza en las articulaciones y dinámicas hacen que estemos ante una pieza fascinante llena de energía y baile. Tiene una forma tripartita y es precisamente en la parte central donde aparece la famosa cita-burla irónica al prelude de la ópera de Wagner *Tristan und Isolde* marcado por la indicación *avec une grande émotion*<sup>49</sup>. Es una pieza vitalista muy pegadiza gracias al ritmo que te invade pero requiere de nuevo unas importantes destrezas técnicas y madurez musical.

**THE LITTLE NIGAR** La otra pieza que se ajusta al objeto de estudio es *The little Nigar*, de hecho es la pieza más asequible de todo el catálogo de Debussy. El título original del compositor fue cambiado por el editor por *The little Negro* y aunque en la actualidad sería un título políticamente incorrecto no era así a principios del siglo XX. Debussy utilizó la melodía principal como tema del soldado inglés en el ballet *La Boîte à joujoux*.

Está editada en 1909 y fue un encargo para formar parte del Método de piano de Theodore Lacke cuya intención era reunir una serie de piezas pensadas para avanzar tanto en aspectos técnicos como ser agradables e interesantes tanto para los pequeños intérpretes como para el público.

La pieza tiene una forma clara alternando el ritmo del *Cake-walk* de la primera parte con un episodio contrastante más pausado. El acompañamiento de la mano izquierda de la primera parte plantea el trabajo de las terceras cromáticas que luego se transforman en octavas quebradas. Mientras tanto la melodía está plagada de indicaciones de articulaciones (acentos, *staccatos*, ligaduras de dos en dos, etc.). Es una pieza llena de energía y carácter con una melodía muy pegadiza (Figura 1.8).

---

<sup>49</sup><http://www.bbc.co.uk/radio3/classical/raveldebussy/recital4.shtml>, consultada el 23/06/14





Figura 1.8: *The little Nigar*, Claude Debussy.

## 1.4. Obras pedagógicas de B. Bartók

En los últimos años del siglo XX aparecen numerosos estudios para niños, debido a las constantes revisiones pedagógicas sobre la enseñanza musical infantil (Hemsey de Gaiza, Orff, Willems, etc.) y también métodos de iniciación al piano (Bastien, Emonts, Método Ruso, Suzuki, Van de Velde, Hervé-Poulliard, etc.), pero la gran mayoría de ellos se basan en planteamientos puramente técnicos que surgen de forma progresiva e incluyen recopilaciones de obras de cada periodo histórico para formar al perfecto intérprete según cada estilo. Encontramos métodos con planteamientos tonales, como mucho modales, e incluso en ocasiones se incluyen repertorios populares.

Dentro de la historia de la música húngara y mundial destacan dos figuras del siglo XX por sus aportaciones al campo de la musicología, la pedagogía y por supuesto la composición: **Béla Bartók (1881 - 1945)** y **Zoltán Kodály (1882 - 1967)**. La figura de Bartók tiene una importancia fundamental en el repertorio infantil para piano y el caso de Kodály destaca su interés por la enseñanza musical. Dentro de su labor pedagógica, Kodály compone bastante música pensando en la iniciación en el piano con material melódico sacado del folclore húngaro, con estructuras claras y proporcionadas. En su catálogo encontramos: *24 pequeños cánones en las teclas negras* (pequeños estudios de ritmo que pueden ser cantados simultáneamente); *Gyermektáncok* de 1945 (12 danzas para niños en las teclas negras también basados en el folclore húngaro pensadas para ser utilizadas con fines pedagógicos, al igual que también hizo Orff en su método de

improvisación<sup>50</sup>); y *12 Pequeñas piezas* editadas en 1973.

### 1.4.1. Bartók y el piano

En comparación con cualquier otro de los compositores del siglo XX como Schoenberg, Hindemith, Honegger o Milhaud, Bartók compuso muchísima música para piano además de ser un concertista activo.<sup>51</sup>

El piano fue el instrumento que comenzó a estudiar a edad muy temprana con Paula Voit, su madre, y al que dedicó inspiradas páginas y transcripciones de melodías populares y una nutrida obra pedagógica. Bartók fue educado en la armonía tradicional y estudió con el maestro Thomán, discípulo directo de Liszt. En 1907 tras su graduación le ofrecieron el cargo de profesor de piano, sustituyendo a su maestro István Thomán, lo que le permitió establecerse en Budapest y continuar estudiando el folclore del país. Es en este puesto donde recibe el encargo del editor Karóly Rozsnyai de editar las obras para piano de Bach y de componer piezas sencillas para piano gracias a esto tenemos *Las 10 piezas fáciles para piano* y *For Children*, miniaturas pianísticas que destilan el estilo de Bartók.

A Bartók como pianista le gustaba<sup>52</sup> Beethoven, Bach y los pre-bachianos, Debussy, Kodály e incluso Ravel, Falla, Szymanowski y de manera especial Schoenberg y Stravinsky. En sus conciertos solía acabar con el *Allegro Bárbaro* como antítesis a las sonatas de Scarlatti con las que comenzaba y la quinta de las *10 Piezas fáciles* que es una de las piezas que más tocó. Esta pieza, *Evening with the Szeklers*, es un bello ejemplo de la alternancia de *tempo rubato* (basado en la articulación del lenguaje húngaro) y *tempo giusto* (rítmicamente estricto pero no mecánico) dos elementos estilísticos fundamentales en la música húngara y de las culturas vecinas.

Sorprende que en sus últimos años solía tocar pequeñas piezas de sus principios compositivos pero con gran espontaneidad y pequeños cambios arbitrarios en el ritmo que no se corresponden con la partitura.

---

<sup>50</sup>David Rowland (ed.): *The Cambridge Companion...*, p. 197

<sup>51</sup>Halsey Stevens: *The Life and Music of Béla Bartók*. New York: Oxford University Press, 1993 (primera edición 1953), pp. 139-140.

<sup>52</sup>Malcolm Gillies (ed.): *The Bartók Companion*. Londres, Faber and Faber Limited, 1993, pp. 69-74.

### 1.4.2. Estilo compositivo

A la hora de acercarnos a la música de Bartók podemos hacerlo desde el punto de vista de la aproximación meramente analítica y teórica y desde la relación con su contexto social y vital. En el caso de Bartók<sup>53</sup> se debe tener en cuenta en primer lugar la complejidad de la fuente musical, estilo y evolución de la escritura; en segundo la enorme cantidad de material existente biográfico, analítico y teórico que estudia su obra y vida y en tercer lugar la reticencia de Bartók a comentar su obra lo que nos lleva a que existan varios puntos de vista sobre su obra. No es objeto de este capítulo analizar las líneas de investigación sobre la música de Bartók de forma exhaustiva pero el estudio de la música para niños de Bartók es un referente tanto desde el punto de vista pedagógico como compositivo para los compositores del siglo XX y XXI.

Varios<sup>54</sup> compositores del final del siglo XIX y principios del XX se volvieron, como Bartók, a las modalidades de sus músicas populares nativas como bases para la composición, pero fue él quien más extensa y profundamente transformó estos modos en elementos de un nuevo lenguaje musical. La evolución de su lenguaje no sólo se percibe en la fusión del folclore si no también en el uso de nuevas técnicas compositivas como la simetría estricta por inversión, procedimientos contrapuntísticos, uso “no clásico” de los intervalos y acordes, etc. Todas estas técnicas ya aparecen en 1908 en la *Bagatelle* número II y también en su periodo de madurez compositiva en el *Mikrokosmos* (1926-1939).

Según Judit Frigyesi<sup>55</sup>, el punto de partida de la estética de la música Bartók es la relación directa e inmediata entre la música y la emoción ya que esta conexión era, según experiencia propia vivida por el autor desde su infancia, el máximo potencial del arte. De esta forma la música prevalecía sobre otras artes porque incluso en los niños provoca reacciones emocionales espontáneas. Bartók insistió en que el material folclórico puede convertirse en la fuerza vital de la música de cualquier país sólo si se confía a las manos de un compositor con talento: “Si un compositor no tiene talento, será inútil que base su música en el folclore o en cualquier otra música; el resultado en cualquier caso no tendrá valor alguno”<sup>56</sup>.

---

<sup>53</sup>Paul Wilson: *The Music of Béla Bartók*. New Haven: Yale University Press, 1992, p. 1.

<sup>54</sup>Elliot Antokoletz: *La música de Béla Bartók. Un estudio de la tonalidad y la progresión en la música del siglo XX*. Cornellá de Llobregat: Idea Books, 2006 (traducción de la edición de 1990 de The Regents of the University of California), p. 367.

<sup>55</sup>Judit Frigyesi: *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*. London: The Regents of the University of California, 1998, pp. 146-47.

<sup>56</sup>Halsey Stevens: *The Life and Music...*, p. 130.

Como curiosidad cabe destacar que Bartók no incluyó normalmente los textos de las canciones en las melodías populares y cuando lo hizo no aparecían traducidas a otros idiomas. Victoria Fischer se pregunta en su artículo<sup>57</sup> por qué Bartók separa la música del texto cuando seguramente las letras pueden proporcionar información muy útil al intérprete. Las posibles explicaciones podrían deberse a que las letras no eran conocidas ni siquiera en Hungría o razones editorial de marketing e incluso pedagógicas para que no se distraiga la atención de la propia música.

La música para piano de Bartók<sup>58</sup> está marcada por la búsqueda de “un nuevo estilo que aparece como reacción a la exhuberancia de la música romántica para piano del siglo XIX, un estilo desprovisto de todos los elementos decorativos no necesarios, utilizando sólo lo estrictamente y técnicamente necesario”. Es a partir de la *Bagatelles* op. 6, compuestas en mayo de 1908, cuando podemos ver la inauguración de la nueva forma de componer y que continuará a lo largo de su escritura para piano como la armadura de clave diferente en cada mano, el uso de ostinatos, escalas modales, escritura detallada en cuanto a las articulaciones, cambios de compás y de agógica, juegos rítmicos, etc.

Bartók reconocía tres métodos en las que la música folclórica servía a la música “cultura”<sup>59</sup>. En el primer método el compositor utiliza auténtica música folclórica, modificada o ligeramente variada, añadiendo un acompañamiento y posiblemente una introducción o un material conclusivo. Dentro de esta primera categoría se puede diferenciar dos tipos, en el primero el acompañamiento y el material añadido tiene un carácter secundario y el en segundo es la melodía la que pasa a un segundo plano mientras que todo el material aportado asume una gran importancia. En el segundo método el compositor no utiliza material folclórico auténtico pero lo imita. Bartók no encontraba diferencias importantes entre estos dos métodos. Y el último método es el fundamental ya que el compositor ni emplea ni imita melodías folclóricas sino que absorbe la esencia del folclor de tal modo que está dentro de su música. Dentro de la música de Bartók encontramos que las *Bagatelles* (nº 4), las *Diez piezas fáciles* (nº 6), *For Children*, *Romanian Christmas Songs* y *Folk Dances* en la primera categoría. *Improvisaciones*, *Tres Rondos* y la mayoría de los *44 Dúos* en la segunda y los últimos cuatro

---

<sup>57</sup>Victoria Fischer: “Piano music: teaching pieces and folksong arrangements”, en Bayley, A. (ed.): *The Cambridge Companion to Bartók*, CUP, 2001, pp. 100-101.

<sup>58</sup>Benjamin Suchoff (ed.): “Introducción a la edición de la obra completa del New York Bartók Archive”, *Studies in Musicology*, Dover, N.Y., 1981, series I, p. ix.

<sup>59</sup>Halsey Stevens: *The Life and Music...*, p. 129.

Cuartetos, el Concierto para Orquesta, el Segundo Concierto para Violín y la gran mayoría de las obras después de 1920 en la tercera categoría donde el estilo popular está completamente asimilado y se convierte en parte integral y esencial del lenguaje del compositor.

Gracias a las numerosas conferencias de Bartók<sup>60</sup> sabemos cómo entendía la unión de la música popular con la música moderna como por ejemplo que cuanto más simple es una melodía popular más complejo y extraño debe ser la armonización y el acompañamiento que pueda ir bien con la melodía.

Además del estudio de la música folclórica, Bartók conoció a fondo a música de Debussy<sup>61</sup>, compuesta entre los años 1907 y 1911, gracias a su labor pedagógica como profesor de piano y composición. Esto puede apreciarse en su lenguaje compositivo con el uso del modalismo y de la escala de tonos enteros y en la textura pianística que utiliza en *Four Dirges* (*Cuatro Cantos fúnebres*) op. 9A y *Two Pictures* (*Dos cuadros*) op. 10. En el verano de 1939 Bartók declaró en una entrevista en París que quería hacer una síntesis del folclore de la Europa del Este y la música occidental europea donde se combinara el contrapunto de Bach, la forma progresiva de Beethoven y la armonía de Debussy. Es curioso que no mencionara los predecesores italianos de Bach como Frescobaldi en los que Bartók encontró un estilo contrapuntístico mucho más próximo al temperamento húngaro que el tratamiento rígido de los compositores germánicos de esa época y además se aprecia claramente su impronta en las piezas de *Mikrokosmos* y del primer concierto<sup>62</sup>.

Respecto a la escritura pianística Bartók desarrolló en su instrumento su lenguaje compositivo<sup>63</sup> pero toda la música para piano de sus primeros años fue rechazada posteriormente por el compositor. El propio compositor definió el principio de su estilo personal con las *Bagatelles* op. 6. y también afirmó en una conferencia en Harvard en 1943<sup>64</sup> que “en las *Ocho improvisaciones* alcancé, creo, la opción más extrema en la unión del acompañamiento más osado con las melodías folclóricas más sencillas. Realmente la osadía fue unir un material “viejo” con su “nuevo y emergente estilo compositivo”.

---

<sup>60</sup>Béla Bartók: *Essays*, p. 342.

<sup>61</sup>Anthony Cross: Debussy and Bartók, *Musical Times* n° 108 (1967), p. 126.

<sup>62</sup>Béla Bartók: *Essays*, p. 189-211.

<sup>63</sup>Halsey Stevens: *The Life and Music...*, pp. 109-140.

<sup>64</sup>Malcolm Gillies (ed.): *The Bartók Companion*, p. 167.

Según Stevens el *Allegro Barbaro* (1911) representa la completa asimilación de los elementos folclóricos. Su energía salvaje bebe de las raíces del Este, una obra auténticamente Magyar, que no tiene ninguna relación con el impresionismo de la música para teclado francesa. Los acordes en martellato han degenerado en una percusión como una máquina. Es una música en esencia bitonal con un comienzo en frigio en fa $\sharp$  mientras que la melodía de los primeros 60 compases se produce en teclas blancas con un marcado aire pentatónico. A partir del *Allegro Barbaro* su lenguaje no para de experimentar: economía en el uso de los materiales, lucidez en las texturas, organización compacta de las estructuras, búsqueda de armonías y sonoridades en el teclado, uso del “*parlando rubato*” y con “*tempo giusto*”, pero sobre todo usa el piano como un instrumento de percusión.

### 1.4.3. Bartók como pedagogo.

Gracias a su labor como profesor estuvo en contacto con el repertorio “de mediana dificultad” y esto influyó notablemente en su producción pianística donde encontramos piezas muy sencillas y también piezas de gran complejidad tanto técnicamente como musicalmente<sup>65</sup>.

Bartók se dedicó a la enseñanza durante más de treinta años y aunque no fue su actividad musical principal, sino la composición, el estudio y la práctica de la música popular, fue un profesor concienzudo y riguroso. Sus obras pedagógicas no son sólo una gran contribución al legado pianístico sino también el resultado creativo de la aplicación de su trabajo compositivo a sus objetivos pedagógicos.

Sabemos gracias a los numerosos testimonios<sup>66</sup> que a Bartók no le gustaba especialmente enseñar pero que gracias a su trabajo como compositor, pianista, y etnomusicólogo tuvo una amplia visión musical lo que se tradujo positivamente en su labor docente. Las composiciones pedagógicas fueron tan importantes en su labor docente y compositiva como las ediciones de la literatura barroca, clásica y romántica de todos los niveles desde la iniciación hasta el grado profesional.

Bartók era muy concienzudo era tanto como pianista como profesor y gracias a los numerosos testimonios de sus alumnos y compañeros sabemos la importancia que le otorgaba primero a la música y en segundo lugar al piano. Pero lo revolucionario de su planteamiento tanto como pedagogo como compositor era su

---

<sup>65</sup>Halsey Stevens: *The Life and Music...*, p. 140.

<sup>66</sup>Malcolm Gillies (ed.): *The Bartók Companion*, p. 79.

nueva concepción del instrumento, cómo debía ser tocado y cómo comunicar sus nuevas ideas. En 1927 afirmó que la naturaleza inherente del piano se convierte en muy expresiva sólo por medio de la tendencia actual de utilizarlo como un instrumento de percusión. Lo cual no significa maltratar el piano sino que asumir que no es un instrumento que tienda al *legato* y a las líneas *cantabile* si no que se debe potenciar la variedad de tonos, duraciones y volumen que podemos producir con el golpeo del macillo en la cuerda<sup>67</sup>. Esta variedad de toques se aprecian no sólo en sus obras si no también en las ediciones de la obra de Bach, Mozart y Beethoven donde especifica diez diferentes notaciones de articulación<sup>68</sup> o en la edición del *Clave Bien Temperado*<sup>69</sup>.

Según Ernó Balogh<sup>70</sup>, uno de sus alumnos, Bartók insistía en resolver primero los problemas musicales y luego los pianísticos y además poseía una paciencia ilimitada para esclarecer detalles de fraseo, ritmo, toque, pedal. Era implacable con la más ligera desviación o desajuste del ritmo. Sobre todo, era muy meticuloso con la proporción rítmica, los acentos y la variedad de toque. Esta misma concepción se refleja claramente en su propia escritura.

El propio compositor explicó en la conferencia titulada “*Contemporary Music in Piano Teaching*” de 1940<sup>71</sup> que a excepción de las piezas fáciles de Bach y el *Álbum de la Juventud* de Schumann no hay música de calidad para los primeros años de aprendizaje del piano por ello compuso tanta música con fines didácticos y no sólo para niveles elementales sino con una continuidad en el tiempo como las piezas de los últimos volúmenes del *Mikrokosmos*, *Fifteen Hungarian Peasant Songs*, *Old Dance Tunes* y la *Petite Suite*.

Victoria Fischer<sup>72</sup> dice como conclusión en su artículo sobre Bartók:

La evolución del lenguaje musical de Bartók se entiende mejor como una compleja simultaneidad de influencias, intereses y objetivos. Sus enseñanzas y esfuerzos en la música popular han dejado un legado de gran

---

<sup>67</sup>Victoria Fischer: “Piano music: teaching pieces...”, p. 94.

<sup>68</sup>Edición de Bartók de 1916 del *Álbum de Ana Magdalena Bach*.

<sup>69</sup>Huang Fung Yin: *Bartók's contribution to piano pedagogy. His edition of Bach's Well-Tempered Clavier and impressions of former students*. The Ohio State University, 1994. (<<http://etd.ohiolink.edu/send-pdf.cgi/Huang%20FungYin.pdf?osu1223661288>> consultado el día 29 de agosto de 2011)

<sup>70</sup>Malcolm Gillies (ed.): *El mundo de Bartók*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo (ed.), 2004 (traducción de la edición inglesa de 1990 *Bartók Remembered*), pp. 68 y 71.

<sup>71</sup>Béla Bartók: *Essays*, pp. 426-430.

<sup>72</sup>Victoria Fischer: “Piano music: teaching pieces...”, p. 103.

valor a los profesores, pianistas y estudiantes de todas las edades y niveles. Como pedagogo del piano tenía razones prácticas para crear piezas fáciles para enseñar pero también utiliza este medio para explorar con arreglos folclóricos. Su obra para piano homenajea el repertorio tradicional presentando un lenguaje que surge no del lenguaje occidental sino de la música folclórica de la Europa del Este. Bartók sentía fascinación por las inflexiones naturales y el ritmo característico del lenguaje folclórico. Pero tan importante son los propios textos, las historias que cuentan y las capas de significados que contienen. Este interés por estudiar la música popular catapultó sus ideas musicales de forma específica en nuevas direcciones como se manifiesta en las obras que compuso. En particular la expresión del estilo folclórico inspirado en la específica articulación aparece en muchas de sus ediciones pedagógicas de otros compositores nos proporciona una contribución significativa a la definición del estilo y la notación del siglo XX.

## OBRA PARA NIÑOS.

La personalidad musical de Bartók<sup>73</sup> siempre estuvo centrada en el piano como puede verse en los dos periodos formativos de su vida: 1908-11, cuando el desarrollo de su estilo compositivo “radical” se gestó en muchas de sus piezas para piano como en *Valse* (la última de las *Bagatelles* op. 6) hasta el *Allegro Barbaro*; y de 1926-31 cuando compuso mucho para piano como sus primeros dos Conciertos para piano. En estos dos periodos además estaba volcado en piezas pedagógicas como el *For Children* (1908-9) en el primer periodo y las primeras piezas que luego formarían el *Mikrokosmos* en 1926.

Para Bartók es fundamental acercar la música folclórica a los más pequeños y que además puedan acceder a música de su tiempo adecuada para su formación. En la nota introductoria de Bartók a la última edición revisada por el autor en 1945 especifica sobre *Las 10 piezas fáciles para piano* (Junio 1908 y publicadas en 1909): “Estas piezas son el complemento para las *Bagatelles*. Están pensadas desde el punto de vista pedagógico para que los estudiantes puedan acceder a música contemporánea fácil”. En la introducción al segundo volumen<sup>74</sup> encontramos que la música compuesta por Bartók para niños es una primera

---

<sup>73</sup>Malcolm Gillies (ed.): *The Bartók Companion*, pp. 64-65.

<sup>74</sup>Introducción a la edición de la obra completa del New York Bartók Archive, *Studies in Musicology*, Benjamin Suchoff ed. Dover, N.Y., 1981, series II, p. viii



aproximación de trasladar la música popular a la música culta: “El uso de la melodía folclórica es la parte más importante del trabajo”. “En algunos casos el uso de una melodía preestablecida añade una gran dificultad debido a las restricciones que conlleva. En cualquier caso, para poder escribir una buena transcripción, el compositor debe tener tan buena imaginación creativa como cuando escribe una obra original. Además cuando la limitación que se pone al compositor es usar lo más simple la dificultad de componer aumenta. Generalmente las limitaciones obligan a tener mucho más dominio técnico.”

Como ya hemos visto anteriormente Bartók aceptó el cargo de profesor de piano tras su graduación, para sustituir a su maestro István Thomán. Es en este puesto donde recibe el encargo del editor Karóly Rozsnyai de editar las obras para piano de Bach y de componer piezas sencillas para piano. Gracias a este encargo disponemos de *Las 10 piezas fáciles para piano* y *For Children*, miniaturas pianísticas que destilan el estilo de Bartók.

Justo después de emigrar a los Estados Unidos en 1940 Bartók dio una conferencia titulada “La Música Contemporánea y la enseñanza del piano”<sup>75</sup> (el papel y la importancia de la música contemporánea en la enseñanza de piano, con ejemplos del propio compositor al piano de piezas del *For Children* y del *Mikrokosmos*). Dentro de esta conferencia habla de que desde el principio de su carrera como compositor tuvo la idea de escribir piezas fáciles para los estudiantes de piano debido a su experiencia como profesor de piano y a la creencia de que no había suficiente material disponible de gran valor musical para formar a los futuros pianistas, exceptuando las piezas más sencillas de Bach y el *Álbum de la Juventud* de Schumann.

Además de las *10 Piezas fáciles para piano*, *For Children* y el *Mikrokosmos*, que aparecen a continuación, y que son capitales en la enseñanza del piano, también encontramos en el catálogo de Bartók: *Young People at the Piano* (22 piezas distribuidas en 2 vol) y “*Zongora Iskola*” (Escuela de Piano de 1913) que comprende todo el material completo para el primer año incluidos las primeras nociones y aspectos básicos de la técnica pianística. Según las memorias de Reschofsky los dos autores no quisieron especificar la autoría de cada pieza del primer volumen, pero de los cinco volúmenes los números 2 y 5 pertenecen a Reschofsky, el número 4 a Sándor Kovács y el volumen número 3 correspondía a la edición de treinta piezas del *Álbum de Anna Magdalena Bach* editadas por Bartók. En 1929 Bartók realizó la selección de las 18 piezas del método de

---

<sup>75</sup>Béla Bartók: *Essays*, pp. 426-430.

Bartók-Reschofsky que se publicaron de forma separada con el nombre de *The First Term at the Piano*. En la edición de la obra completa de la música para piano de la editorial Dover se especifica en la introducción a qué números del método original corresponde cada una de las piezas.

**10 Piezas fáciles para piano** Compuestas en Junio de 1908 y publicadas en 1909. Dentro de la gran cantidad de piezas destinadas a la pedagogía las *10 Piezas fáciles para piano* son un ciclo corto de piezas muy variadas, en cuanto a los planteamientos, de cortas dimensiones y cada una de ellas es idónea como presentación de cómo Bartók utiliza el piano para desarrollar su lenguaje compositivo. Son 10 piezas y una dedicatoria como introducción musical de duración variable, indicada al final de cada una por el compositor, entre menos de un minuto hasta los dos minutos cuarenta segundos. Las piezas números 5 y 10 (“*Evening in Transylvania*” y “*Bear Dance*” respectivamente) fueron orquestadas en 1931 y pasaron a ser las dos primeras de las cinco que componen *Hungarian Sketches*. Pertenecen a la primera etapa y son casi un resumen del lenguaje y la utilización de la textura pianística que más adelante desarrollará en *For Children* y en el *Mikrokosmos*.

Exceptuando la pieza número nueve *Finger Study*, que requiere una agilidad considerable debido al constante movimiento en semicorcheas del tetracordo en modo lidio (también llamado “Y-cell”), el resto de la colección no plantea grandes problemas técnicos. El verdadero interés de estas piezas reside en que ya se puede ver el desarrollo estilístico del lenguaje de Bartók que luego será característico en el resto de su obra, como también ocurre en las *Bagatelles*. Texturas abiertas, armonías simples pero frescas, y las melodías originales de la colección revelan la deuda constante con el folclore. En otros aspectos Bartók muestra su apertura hacia otros compositores contemporáneos como Debussy, que se puede apreciar en las piezas número cuatro, *Sostenuto*, y número siete, *Dawn*. Con la amplitud de miras que nos da el paso del tiempo, tanto las *Ten Easy Pieces* como las *Bagatelles* han tenido una importancia enorme a pesar de ser pequeñas piezas ya que suponen un cambio trascendental en la concepción del lenguaje y son más atrevidas y anteriores en su creación a los *Preludios* de Debussy o a la *Klavierstücke op. 11* de Schoenberg<sup>76</sup>.

La primera pieza *Dedication* (Dedicatoria) se inicia según el Dr. Suchoff con el

---

<sup>76</sup>Halsey Stevens: *The Life and Music...*, pp. 112-114.

*leitmotif* de Stefi Geyer<sup>77</sup> (eminente violinista húngara que rompió su relación sentimental con el compositor) que consiste en terceras mayores ascendentes como también aparecen en las *Bagatelles* 13 y 14. En los primeros cuatro compases (ver Figura 1.9) nos presenta un acorde mayor con séptima mayor arpegiado re-fa $\sharp$ -la-do $\sharp$  y de estas cuatro notas surgen los intervallos básicos que generan la pieza bien como acompañamiento o como terceras superpuestas formando acordes de hasta cinco notas. Durante toda la pieza se alternan pequeñas secciones melódicas, en el registro medio-grave del piano, acompañadas por terceras en la mano izquierda a modo de bordones a contratiempo superponiéndose en el registro de la melodía; y otras secciones de acordes en redondas siempre en *pp* que se despliegan en el registro medio-agudo. La principal dificultad pianística de esta pieza es la colocación en las diferentes tesituras del piano y la igualdad de ataque en pianísimo en los acordes.



Figura 1.9: *Dedication*, cc. 1 a 8.

La pieza número uno *Peasant song* (Canción campesina) presenta una melodía sobre una escala pentáfona a la que se le añade el mi y si naturales. Ambas manos realizan la melodía a distancia de octava y la estructura melódica ABB' viene claramente definida por las dobles barras. Es una pieza pensada para trabajar el movimiento paralelo, el *legato* y la dinámica *forte*.

La pieza número dos *Painful struggle* (Pelea dolorosa) presenta un acompañamiento en ostinato típico de Bartók (ver Figura 1.10 en la página siguiente) formado por un intervalo de quinta y sus apoyaturas cromáticas superior e inferior respectivamente (re-la-mi $\flat$ -sol $\sharp$ ) que los teóricos americanos denominan “Z-cell”. Este acompañamiento tiene el suficiente “peso” como para escuchar un eje claro en la nota re. La estructura está definida por el transporte que realiza del motivo. Técnicamente es complicado “automatizar” el acompañamiento lo que obliga al alumno a trabajar la escucha de las dos manos.

<sup>77</sup>Benjamin Suchoff (ed.): “Introducción...”, series I, p. ix.



Figura 1.10: *Painful struggle*, cc. 1 a 4

La pieza número tres *Slovak young men's dance* (Danza de los jóvenes eslovacos) presenta una melodía basada en la escala dórica y eólica en Do y de marcado carácter. La dificultad técnica que plantea es el trabajo de los diferentes ataques (*staccato*, *tenuto*, acento y sus combinaciones) así como el control de éstos en diferentes dinámicas.

La pieza número cuatro *Sostenuto* presenta una pequeña introducción en los cinco primeros compases cuyo diseño se repite intercambiando las manos en los cuatro últimos compases de la pieza. En esta pieza trabaja el control del sonido y de los planos sonoros en las distintas octavas del piano así como las terceras y los acordes en *legato*.

La pieza número cinco *Evening in Transilvania* (Tarde en Transilvania) es una composición original, según palabras del propio compositor <sup>78</sup> “con dos temas según el folclore Transilvano-húngaro. El primero basado en ritmo *parlando-rubato* imitando una canción y el segundo con un ritmo de danza imitando al sonido de una flauta pastoril. La forma es ABABA.” El primer tema A está en el modo de mi eólico mientras que el tema B se presenta en el modo de mi mixolidio, aunque evita el fa #. Cada aparición del tema A está variada mediante cambios de compás. La primera sección A desarrolla una melodía basada en las notas mi, si y la como claros puntos de apoyo cada dos compases, mientras que el acompañamiento en acordes aparece siempre en valores largos percutiendo en la segunda parte. La segunda vez que aparece el tema A la melodía permanece sin cambios en el diseño pero cambia el compás a 3/4 y además añade un calderón cada dos compases para enfatizar los puntos de apoyo antes mencionados. Para terminar la pieza reexpone A pero esta vez alternando compases 4/4, 3/4 y 4/4. En esta última aparición la melodía se realiza en ambas manos por movimiento paralelo. El tema B contrasta claramente con el A por tener un ritmo marcado, una articulación predominante en *staccato* y un acompañamiento en acordes a contratiempo. Técnicamente es difícil tanto por la velocidad, la articulación

<sup>78</sup>Benjamin Suchoff (ed.): “Introducción...”, series I, p. x.

y por el acompañamiento con constantes cambios de acordes de tres y cuatro notas.

La pieza número seis *Hungarian folk song* es una transcripción de una melodía folclórica húngara. El ritmo característico es semicorchea-corchea con puntillo y el acompañamiento en intervalo de quinta a contratiempo. La dificultad estriba tanto en los contratiempos entre ambas manos como en las notas dobles a gran velocidad.

La pieza número siete *Dawn* (Amanecer) se basa en el tratamiento de las dos manos como dos planos sonoros que se van alternando y en *crescendos* y *decrescendos* sobre notas repetidas y el control del sonido que ello implica. Utiliza constantemente la tercera mayor y menor que se van superponiendo formando conjuntos sonoros amplios. Utiliza la tesisura ampliamente y de forma creciente desde el registro central a los extremos del teclado.

La pieza número ocho *Folk song* se basa en la melodía húngara “Azt mondják: nem adnak” que a su vez está basada en una melodía eslovaca que se convirtió en el himno nacional de Checoslovaquia después de 1919. Existe una transcripción de Fűredi de la melodía muy distinta de la realización de Bartók ya que éste<sup>79</sup> “generalmente elude aludir la tríada dominante, buscando una armonización más libre con una mayor extensión. Pero incluso las melodías de Europa occidental, que tienen alusiones más claras a la tríada tónica y dominante, presentan posibilidades de exquisitas armonizaciones, que el compositor debe tener el talento de encontrar”. La melodía está en Do menor y se estructura en tres partes: la primera está formada por los cuatro primeros compases (ver Figura 1.11 en la página siguiente), la segunda (cc. 6 a 9) es idéntica a la primera pero empezando en mi $\flat$  y la tercera está formada por los tres primeros compases de la segunda seguidos de los tres últimos de la primera. Entre cada una de estas partes se añade un compás compuesto por dominante tónica de Do (c. 5) de Mi  $\flat$  (c. 10) y vuelta a Do (c. 18) lo que contrasta con el acompañamiento nada tonal en acordes tenidos de cada una de las partes. A partir del compás 20 se intercambian las manos con la única salvedad del do  $\sharp$  del c. 26 en el acompañamiento que aparecía bemol en su predecesor en el c. 7. El trabajo técnico-musical que plantea es el dominio de la melodía acompañada indistintamente en ambas manos, así como las distintos ataques.

---

<sup>79</sup>Benjamin Suchoff (ed.): “Introducción...”, series I, p. x.



Figura 1.11: *Folk song*, cc 1 a 9

La pieza número nueve *Finger study* está estructurada en dos grandes partes (cc. 1 al 27 y c. 28 al final) en función de qué mano realiza el diseño ascendente y descendente en semicorcheas. Este diseño del acompañamiento se basa en las dos escalas hexátonas de tonos enteros que se van alternando por cada compás. Se producen préstamos y cromatismos constantes lo que añadido al cambio de escala es permanente por lo que nuestro oído no llega a escuchar de forma clara una hexátónica u otra como para percibir estos “préstamos” si no que más bien se produce una bruma sonora acrecentada por el propio diseño de las semicorcheas. La dificultad técnica que presenta esta pieza es la igualdad de las semicorcheas y los constantes cambios en su diseño mientras la otra mano realiza una línea melódica en *legato*.

La pieza número diez *Bear dance* (Danza del oso) es una de las que presenta mayor dificultad tanto por la extensión, la velocidad que especifica, la nota repetida tanto en la mano derecha como en la izquierda, los acordes paralelos, los constantes cambios de registro y dinámica, así como la superposición y cruce de manos. La estructura está dividida en tres partes y en cada una de ellas se presenta una melodía en acordes acompañada por una nota repetida en ritmo de corcheas primero en la mano izquierda y luego se intercambian los papeles ambas manos (cc. 19 y 59).

***For Children (Para niños)*** *For Children (Para niños)* es una colección de composiciones breves pensadas con un carácter pedagógico destinada a los niños elaboradas a base de temas populares recopilados por el propio compositor. La simplicidad es la característica de las sugestivas y bellas melodías de estas setenta y nueve piezas divididas en dos partes con dos volúmenes cada una. Esta aparente simplicidad de las piezas es en realidad una obra compleja y elaborada gracias a las manos de Bartók que consigue que el elemento folklórico sea protagonista y salga potenciado sin perder su esencia ni su encantadora sencillez.

Está estructurado en cuatro volúmenes: los dos primeros basados en el folclore húngaro y los dos últimos en el folclore eslovaco. Las fechas de los contratos datan del 23 de marzo de 1909 para el primer volumen y el 9 de mayo de 1911 para el cuarto. En la introducción a la edición del Dr. Benjamin Suchof en Dover incluye todas las melodías populares en las que están basadas, como también aparecieron en la edición original y además incluye las traducciones de las letras al inglés. La primera parte consta de 42 piezas y la segunda de 43 piezas y en ambas encontramos una escritura muy cuidada como es propio de Bartók en cuanto a indicaciones de articulación, dinámicas, agógica y sin embargo en esta colección no indica la duración de cada pieza como sí hace en las *10 Piezas fáciles para piano* y en los seis volúmenes de *Mikrokosmos*.

La mayoría de estas piezas están basadas en la transcripción de una melodía popular, la parte más importante de la pieza ya que la genera, y le añade el acompañamiento. Los ocasionales preludios y postludios deben considerarse como la montura de una joya<sup>80</sup>. El editor de *For Children*, Rozsnyai, tenía una idea muy diferente de estas piezas y gracias a la correspondencia entre ambos sabemos que escribió a Bartók tras la publicación de los dos primeros volúmenes que habría sido mejor si las piezas “hubieran seguido de forma más estricta las reglas de la armonía clásica sin ninguna modernización”<sup>81</sup>. La realidad es que los dos últimos volúmenes (eslovacos) que vinieron después se desviaban de forma aún más radical de las bien conocidas reglas de la armonía tradicional ya que el material folclórico de la Europa del Este que genera las piezas evita la triada dominante y la relación dominante-tónica basando sus líneas melódicas en los modos eclesiásticos y las escalas pentatónicas ofreciendo mucha más libertad en su armonización.

El planteamiento didáctico de la obra tan sólo radica en ofrecer al alumno un material asequible que pueda interpretarse en el primer o segundo año de los estudios pianísticos basado en la música folclórica recopilada por el propio compositor pero buscando un carácter internacional de la música. La elección del material melódico próximo al niño ayuda a su formación musical pero lo más interesante es cómo elige Bartók acompañar esas melodías y cómo busca trabajar múltiples dificultades técnicas dentro de una estructura asequible para la formación en los primeros años.

---

<sup>80</sup>Victoria Fischer: “Piano music: teaching pieces...”, p. 100.

<sup>81</sup>Carta fechada a 6 de diciembre de 1909, *Piano Music of Béla Bartók, The Archive Edition*, edited by Dr. Benjamin Suchoff. Series II. Dover Publications, Inc, N.Y., 1981, p. vii.

De todas las piezas tan sólo un par de ejemplos interesantes que representan la escritura pianística de Bartók como la pieza número II del primer volumen donde presenta la misma melodía tres veces cambiando los acordes del acompañamiento cada vez (ver Figura 1.12).



Figura 1.12: *For Children*, pieza II: *Hey, tulip, tulip*, cc. 1-35.

También la pieza número VIII nos sirve de ejemplo del trabajo de las articulaciones y de la escritura detallada que encontramos en toda la obra de Bartók (ver Figura 1.13 ).



Figura 1.13: *For Children*, pieza VIII: *“Turós” Game*, cc. 1-9.

Las piezas se presentan sin atender a un orden de dificultad creciente con planteamientos técnico-musicales muy distintos y de duraciones también variables. Esto ofrece un material muy rico y variado donde se puede elegir trabajar las imitaciones entre ambas manos, los ostinatos, notas tenidas, acordes, desplazamientos, todo tipo de coordinaciones de distintas articulaciones, trabajo de la melodía acompañada indistintamente en las dos manos, el pedal, etc. con una riqueza y calidad musical que convierte a esta colección en una joya de la literatura pianística para niños.

***Mikrokosmos*** Como gran virtuoso y pianista, compuso varias piezas didácticas para el instrumento. Su obra ***Mikrokosmos Sz 107 (1926-37)***, formada por seis volúmenes, contiene 153 piezas para piano de dificultad progresiva



y constituye un resumen de su evolución musical. El título significa que el universo es pequeño y están pensadas para su hijo Peter. Estas piezas constituyen una de las colecciones más completas de técnicas contemporáneas de composición de su momento, unida a la visión pedagógica del piano y su estudio. Lo que es indudable es el extraordinario valor musical de los *Mikrokosmos* que trasciende al piano. Bartók llegó a transcribir siete de ellas para dos pianos y Tibor Serly también transcribió varias para cuarteto de cuerda

Según Erik Chisholm<sup>82</sup> en una conversación con Bartók le habló de los *Mikrokosmos* como un proyecto pedagógico con un marcado interés personal ya que estaba concebido para la educación musical de su hijo de nueve años, Peter, a quien le dedicó el primero de los volúmenes. Más tarde Peter aseguró que si bien pudo hacer frente a los dos primeros volúmenes, tuvo que luchar bastante con los del medio y los últimos dos estuvieron más allá de sus posibilidades.

Según Peter Bartók (p. 172 sacado del prólogo a la edición de 1987 de Boosey&Hawkes) “Su programa de estudio no seguía la técnica aceptada de una “escuela de piano”. Al principio sólo debía cantar. Más adelante los ejercicios se improvisaban, y estaban dirigidos parcialmente a conseguir un control independiente de los dedos. En el curso de las lecciones, me pedía a veces que esperara un momento, se sentaba en su escritorio, y yo escuchaba cómo la pluma se deslizaba en el papel. Minutos después volvía al piano con un ejercicio, o una pieza breve, que yo debía descifrar en ese momento y aprender para la clase siguiente. Fue así como nacieron algunas de las piezas más sencillas de estos volúmenes. No obstante, siguió escribiendo otras a un ritmo que superaba mi aprendizaje. Escribía esas breves composiciones a media que se le ocurrían las ideas. Pronto había una larga colección de piezas, de las que me asignaba algunas en una copia limpia del manuscrito. Para la publicación, mi padre organizó finalmente las piezas en un orden progresivo...

Ernst Roth<sup>83</sup> fue editor de Bartók ya que trabajó tanto en Universal Edition como en Boosey & Hawkes. Dijo de Bartók que “era un escritor extremadamente minucioso y no toleraba el menor descuido en los demás. Si de vez en cuando abandonaba su acostumbrada ortografía musical, lo guiaba siempre un propósito definido y sus deseos debían ser respetados incondicionalmente y sin objeciones. Muy rara vez accedía a explicar sus intenciones. (...) La crisis económica mundial de 1930 castigó duramente a la música y Bartók se quejó de que incluso sus obras

---

<sup>82</sup>Malcolm Gillies (ed.): *El mundo...*, p. 171.

<sup>83</sup>Malcolm Gillies (ed.): *El mundo...*, p. 186 y 187.

para piano, a excepción del *Allegro Barbaro*, no gozaban del favor del público. Se definió con justicia como el único legítimo compositor de música para piano, siendo él mismo pianista, y sabiendo cómo escribir no sólo buena sino también real y efectiva música para piano. Yo podría hablar únicamente a partir de mi propia experiencia pianística: de J. S. Bach a los románticos, todo período estilístico tenía su literatura pedagógica que le enseñaba al principiante tanto el estilo musical como los problemas técnicos; desde Schumann y hasta la fecha, la literatura para ejercitarse y las piezas fáciles tendieron a desaparecer, y los jóvenes intérpretes debían comenzar y terminar con Czerny, que proporcionaba el equipamiento necesario para abordar a Mozart y Beethoven, pero que no servía de mucho para Chopin y Brahms, sin abordar en absoluto lo que vino después. “Pero yo siempre escribo piezas breves y fáciles para los principiantes, tengo montones de borradores”, replicaba Bartók. “No es suficiente, le dije. Hace falta un sistema, un método”... Bartók escuchó atentamente y respondió que lo pensaría. El resultado fue su *Mikrokosmos*, que publiqué en Londres hacia 1940<sup>84</sup>.

El valor<sup>85</sup> de *Mikrokosmos* reside en que proporciona el conocimiento de las características esenciales de la música del siglo XX. Cabe destacar como procedimientos armónicos: bitonalidad (números 70, 86, 105, 125, 142), acordes por cuartas o acordes simétricos (nº 131), segundas mayores y menores (números 132, 140, 142, 144, 146), *clusters* (nº 107), y la escala de tonos enteros (nº 136). Tratamientos contrapuntísticos como la inversión (nº 34), espejo (números 72, 121, 141), canon libre (nº 91) y culmina con dos *Inversiones cromáticas* (nº 145 a/b) que pueden ser tocadas de forma separada o conjunta, siendo la primera una inversión tanto melódica como contrapuntística de la otra. Uso de sínco-pas (nº 133), ritmos irregulares (números 82, 126, 140) que lleva a las *Danzas Búlgaras* (números 148-153).

Según el Prefacio de *Mikrokosmos* las piezas están ordenadas según las dificultades técnicas y musicales pero el profesor puede cambiar el orden según las necesidades del alumno. Asimismo se añaden ejercicios en el apéndice para trabajar determinadas dificultades técnicas y además invita a los profesores a inventar otros. También explica la importancia del trabajo temprano de la música de cámara mediante las piezas a cuatro manos y las de voz y piano, el transporte y la lectura a vista de piezas fáciles ya trabajadas. Además recomienda combinar el cuarto libro con las piezas fáciles de del *Álbum de Ana Magdalena Bach* o los

<sup>84</sup>Ernst Roth: *The Business of Music: Reflections of a Music Publisher*, Londres, Cassell, 1969, pp. 164-166.

<sup>85</sup>Halsey Stevens: *The Life and Music...*, p. 139.

estudios apropiados de Czerny<sup>86</sup>. La razón pedagógica por la que recomienda esperar hasta el cuarto volumen para incluir estas piezas, que aparecen en el programa de cualquier estudiante de primer curso de Grado Elemental, es que en este volumen es cuando introduce el paso del pulgar.



Figura 1.14: *Mikrokosmos* (cuarto volumen), número 102.



Figura 1.15: *Mikrokosmos* (cuarto volumen), número 111.

Cada una de las piezas tiene un título descriptivo o presenta la escala que utiliza o la dificultad técnico-musical nueva que plantea. De esta forma nos encontramos títulos como: *Sextas menores en movimiento paralelo* (nº 34), *Zumbido* (nº 35), *Danza de dragones* (nº 72), *Homenaje a R. Sch.* (nº 80), *Dos pentacordos mayores* (nº 86), *Invención cromática* (nº 92), *De la isla de Bali* (nº 109), *Bourrée* (nº 117), *Juego* (con dos escalas de cinco notas, nº 105) o *Movimiento paralelo y cambios de posición* (nº 16). También en cada pieza encontramos la indicación de marca metronómica y de la duración total de la pieza.

El primer volumen del *Mikrokosmos* comprende 36 piezas y comienza con el movimiento paralelo de las piezas 1-11 cambiando el pentacordo en cada una de ellas trabajando diferentes colocaciones en el teclado para después plantear el movimiento alterno, el movimiento contrario y los cambios de posición. Vuelve a reforzar el movimiento paralelo con las piezas 18 a 21 para después plantear el trabajo imitativo-contrapuntístico así como el uso de la escala dórica y frigia (números 32 y 34 respectivamente) para acabar con un canon libre.

<sup>86</sup>Béla Bartók: *Essays*, pp. 424-425.

El segundo volumen incluye las piezas 37 a 66 y plantea desde la segunda pieza el trabajo de la articulación *staccato-legato*, la melodía acompañada con ostinatos en la mano izquierda, el control de la dinámica (nº 46), el trabajo del pedal (nº 47), las notas tenidas (nº 56 y 60), continuación del trabajo en movimiento paralelo (nº 62, sextas menores en movimiento paralelo) y también incluye una pieza a dos pianos (nº 55) y una melodía con acompañamiento en quintas (nº 65). En el apéndice incluye los ejercicios números 5 al 18 donde trabaja las dificultades técnicas que plantean la piezas indicando entre paréntesis a cuál refuerza. Cabe destacar el ejercicio número 11 donde trabaja el pedal para reforzar la pieza número 47 donde plantea por primera vez el uso del pedal sincopado a ritmo de redonda y de blanca.

El tercer volumen comprende las piezas 67 a 96 y vuelve a trabajar las dificultades planteadas en los volúmenes anterior de independencia de manos, acompañamiento en ostinatos, notas dobles y acordes, notas tenidas, etc. Cabe destacar la pieza *Melodía contra las notas dobles* (nº 70) donde cada mano tiene una armadura diferente (ver Figura 1.16), o la pieza número 76 que aborda las tres voces, mientras que en la número 82, *Scherzo*, plantea los cambios de compás (7/8, 2/4, 3/4 y 3/8) y en el número 85, *Acordes partidos*, recuerda a la textura del *Pequeño estudio* del *Álbum de la juventud* de Schumann. En este volumen aparece por primera vez el título de estudio (nº 69 y 77) dos homenajes a J. S. Bach y R. Sch. (nº 27 y 28) unas pequeñas variaciones (nº 38) y dos pequeñas invenciones cromáticas (nº 43 y 44). También como en el resto de los volúmenes incluye los ejercicios números 19 al 30. El trabajo del pedal aparece explícitamente indicado solamente en las piezas números 83 y 84 mientras que el ejercicio número 22, que corresponde a la pieza número 73 (donde no hay ninguna indicación de pedal), plantea el pedal sincopado para unir acordes paralelos.

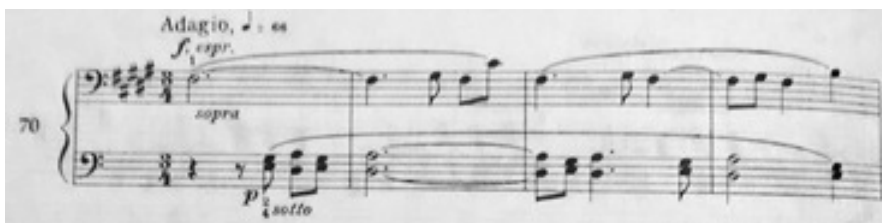


Figura 1.16: *Mikrokosmos* (tercer volumen), número 70.

El cuarto volumen incluye las piezas 97 a 121 donde vuelve a plantear la bintonalidad (nº 99 y 105), los constantes cambios de compás (nº 100) y como

novedad técnico-musical el pase de pulgar (nº 98), el cruce de manos (nº 99), los armónicos (nº 102, ver Figura 1.14 en la página 62), los *clusters* (nº 107), los compases irregulares (ver Figura 1.15 en la página 62 ) como el 7/8, 5/4 y 5/8 (números 100, 111, 113, 115, 120 y 121). Los ejercicios (números 31 al 33) trabajan únicamente en los compases de 7/8 y 7/4 y los acordes de tres y cuatro notas, las escalas y los ostinatos.

Los volúmenes 5 y 6 tienen una dificultad mucho mayor no sólo debido a su extensión si no a las dificultades técnico-musicales que plantea (incluso su propio hijo Peter dijo que no pudo superarlos). El quinto volumen comprende las piezas 122-139 y el sexto de la 140-153 donde las seis últimas son las *Six dances in Bulgarian rhythm*. Las piezas plantean con el mismo lenguaje de los volúmenes anteriores un aumento considerable de la dificultad con el ostinato, el movimiento perpetuo, las notas dobles, el trabajo de acordes, la velocidad, etc. así como los constantes cambios de compás y el uso de compases irregulares.

## 1.5. Otras obras para niños en el siglo XX

Sin ninguna intención de elaborar un catálogo sistemático del repertorio para niños se detallan las piezas de algunos compositores que son muy interesantes tanto por su escritura adaptada a las características de los niños como por su riqueza musical.

### 1.5.1. Rusia

En el siglo XX la antigua URSS destaca por la cantidad de piezas para niños destinadas a la pedagogía. Desde la creación de los conservatorios de S. Petersburgo y Moscú, la Escuela Rusa pianística es una referencia para el resto de los países y gran parte de los compositores de las distintas repúblicas utilizan el folclore propio para crear miniaturas que formaron a los pequeños estudiantes y que luego se convirtieron en pianistas de fama internacional.

En 1859 Anton Rubinstein fundó la Sociedad Musical Rusa bajo el patronazgo de la Gran Duquesa Yelena Pavlovna. A partir del siguiente año comenzaron las clases y en 1862 la actividad docente se institucionalizó a través de la creación del Conservatorio de San Petersburgo, en 1866 en Moscú y rápidamente se extendió

la educación a las provincias. Cada compositor creó una escuela en sus respectivos conservatorios como Chaikovsky (Moscú: Taneyev, Rachmaninov, etc.) y Rimsky-Korsakov (San Petersburgo: Glazunov, Lyadov, etc.). La demanda de la enseñanza del piano era tan grande que mantenía toda la estructura del resto de departamentos.

En el *Álbum de la juventud* op. 39 (1878) de **Chaikovsky (1840 - 1893)** encontramos la unión de los dos ejemplos de Schumann: escribe para niños y sobre los niños, pasando de piezas asequibles por su dificultad técnica y su textura pianística a otras de mayor complejidad tanto musical como técnica. Según J. Barrie Jones<sup>87</sup> a pesar de que Tchaikowsky no es tan conocido por su literatura pianística estas piezas son uno de los mejores ejemplos de música para niños y se considera una de sus piezas con mayor reconocimiento para piano además de las piezas con orquesta.

Tras la revolución de 1917 y la instauración del régimen soviético se produjo un cambio muy importante en las artes ya que uno de los objetivos era la educación y la música, principalmente los aspectos sociales y morales más que los estéticos. La música se convirtió, por primera vez en una sociedad, en un instrumento al servicio directo de la política gubernamental. En los primeros años el nuevo régimen fue muy tolerante con todos los métodos y estilos musicales que fueran aceptables para la gente trabajadora.

Dentro de los ejemplos más conocidos encontramos a **Dmitri Kabalevsky (1904 - 1987)** que tiene numerosas colecciones para niños muy adecuadas para la enseñanza ya que les forma tanto a nivel técnico como musical: *Cuatro pequeñas piezas* op. 14; *15 Piezas para niños* op. 27 (vol. I); *10 Piezas para niños*, op. 27 (vol. II); *24 Pequeñas piezas* op. 39. También **Sergei Prokofiev (1891 - 1953)** con su *Música para niños* op. 65 es una colección de doce piezas de 1935 que tratan determinados problemas técnicos de dificultades interesantes, que sirven como una muy buena introducción a la estética del compositor.

También cabe destacar **Igor Stravinsky (1882 - 1971)** que plantea varias dificultades técnico-musicales en su música pensada para ser “fácil” y que, al igual que Prokofiev, también desarrollará en el resto de su música: el ritmo enérgico, los contrastes, los ostinatos, etc. A partir de 1915 escribió varias pequeñas piezas dedicadas a los niños: *Tres piezas fáciles*, para piano a cuatro manos, de 1915; *Cinco piezas fáciles*, de 1917, asimismo a cuatro manos; *Valse pour enfants* de

---

<sup>87</sup>David Rowland (ed.): *The Cambridge Companion...*, p. 184.

1917; un estudio para pianola, *Madrid*, orquestado más tarde en los *Cuatro estudios* de 1929, y, por último, *Los cinco dedos*, de 1921, también orquestados posteriormente (1963) bajo el título de *Ocho miniaturas instrumentales*. **Dmitri Shostakovitch (1906 - 1975)** al igual que sus compatriotas, también tiene muchas colecciones para niños en las que puede apreciarse desde la mayor sencillez textural hasta el sarcasmo más fino, e incluso la aproximación a la música folclórica urbana o la imitación de la naturaleza. Dentro de su catálogo destacan: *Cuaderno de los niños*, Op. 69 (1944-45); *Danzas de las muñecas* (1952-62); *6 Piezas para niños* (escritas para su hija); *Pequeñas piezas para niños* (transcripciones fáciles de ballets, operetas, etc.).

**Aram Khachaturian (1903 - 1978)** es de procedencia armenia y se incluye en el apartado genérico de Rusia por razones históricas. Las dos colecciones de piezas *Álbum de la juventud* y *Las aventuras de Iván* son obras llenas de descripciones y muy útiles para la enseñanza por su alto nivel artístico con pocos recursos y las dificultades muy dosificadas.

En las obras analizadas del repertorio español encontramos claros ejemplos que se inspiran en estos compositores especialmente en Prokofiev, Kabalevsky y Shostakovitch.

#### CATÁLOGO DE OBRAS PARA NIÑOS:

- Chaikovsky: *Álbum de la juventud* (después de Schumann), 1878.
- Shostakovitch: *Early Piano Pieces* (3), sin opus (1919-20)
- Stravinsky: *Les cinq doigts*, 1921
- Grechaninov: *24 Little Children's Pieces for Piano*, Op.39(a), (ca. 1906 y publ. 1947).
- Grechaninov: *Livre d'enfants*, for piano, 15 Pieces, op. 98 (1923)
- Grechaninov: *On the Green Meadow* for Piano, op. 99 (1924)
- Kabalevsky: *Album of Children's Pieces*, op. 3 (1927-1940)
- Grechaninov: *Grandfather Album for Piano*, op. 119 (1929)
- Grechaninov: *Historiettes for Piano*, 12 Pieces, op. 118 (1930)??
- Shostakovitch: *Seven Doll's Dances*, sans opus (1930-35, 1952)

- Grechaninov: *Album d'Andrucha*, 10 Easy Pieces for Piano, op. 133 (1933)
- Grechaninov: *Album Leaves*, 10 Easy Pieces for Piano, op. 139 (1933)
- Grechaninov: Op.141 - *Nina's Album*, 10 Easy Pieces for Piano, op. 140 (1933)
- Prokofiev: *Music for children* op. 65 (1935)
- Grechaninov: *Arabesques, 10 Easy Miniatures for Piano*, op. 150 (1937)
- Kabalevsky: *Thirty Children's Pieces*, op. 27 (1937–1938)
- Grechaninov: *4 Piano Pieces for Children*, op. 170 (pub.1944)
- Kabalevsky: *Twenty-Four Easy Pieces*, op. 39 (1944)
- Kabalevsky: *Easy Variations in D major (Toccata) and in A minor*, op. 40 (1944)
- Shostakovich: *Children's Notebook*, op. 69 (1944-45)
- Khatchaturian: *Album for Children* (10 pieces) 1947
- Grechaninov: *12 Little Sketches for Children for Piano*, op. 182 (1948)
- Grechaninov: *Gouaches*, 3 Little Pieces in Easy Grades for Piano, op. 189 (1949)
- Kabalevsky: *Easy Variations*, volume 2: Five Variations on Folk-Themes, op. 51 (1952)
- Kabalevsky: *Four Easy Rondos*, op. 60 (1958)
- Khachaturian: *Album for Children* No. 2 (1965)
- Kabalevsky: *Thirty-Five Easy Pieces*, op. 89 (1972–1974)



### 1.5.2. *Játékok* de G. Kurtág

Dentro de la música para niños del siglo XX cabe destacar a György Kurtág (1926 - ) con sus *Játékok* (1973-81). El periodo compositivo es muy amplio, ocho años, y comienza un año después de su regreso de la estancia en Berlín y mientras imparte clases en la Academia de Música Franz Liszt. Los *Játékok* son tan importantes en la vida de Kurtág que tocaba siempre al piano, junto a su esposa, una selección de estos *Játékok* durante sus conciertos.

György Kurtág (1926 - ) estudió en la Academia de Música Franz Liszt composición con Sándor Veress y Ferenc Farkas, piano con Pál Kadosa y música de cámara con Leó Weiner. También estudió en París con Marianne Stein, asistiendo a los cursos de Olivier Messiaen y Darius Milhaud. En 1967 trabaja como profesor en la Academia de Música Franz Liszt de Budapest, primero de piano y luego de música de cámara. En 1971 pasa un año en Berlín del Oeste gracias a una beca de la Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD). En 1973 el Estado húngaro le concede el premio Kossuth, mientras en 1985 el Estado francés le recompensa con el título de Caballero de las Artes y las Letras. En 1986 Kurtág se jubila de la Academia de Música pero continúa no obstante enseñando a un número limitado de alumnos hasta 1993.

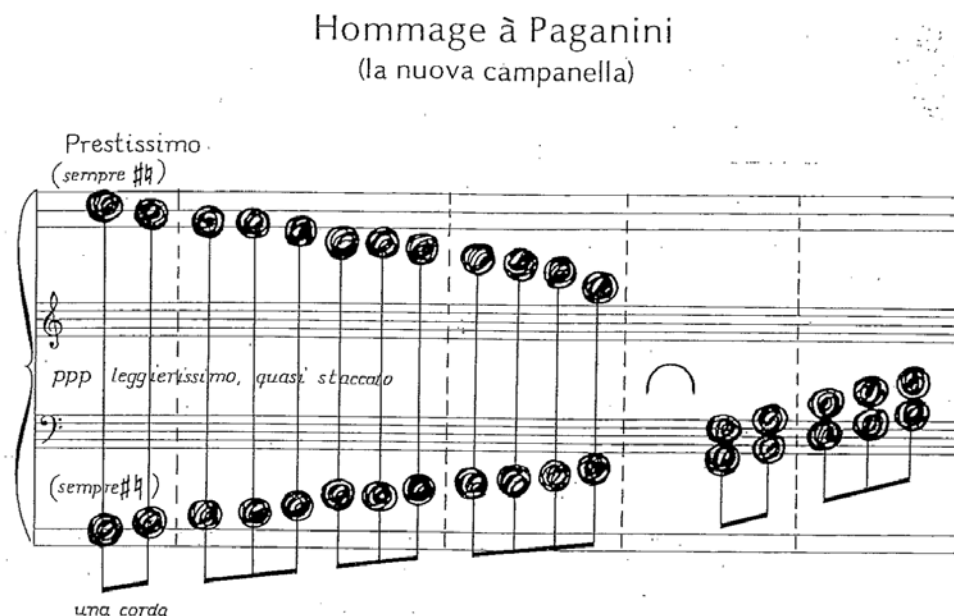


Figura 1.17: *Hommage à Paganini*, Kurtág, *Játékok*.

En el libro del CD<sup>88</sup> de los *Játékok* Zoltán Fárkas escribe:

“¡Acércate, libertad! Crea para mí el orden. . .” La obra *Játékok* (Juegos) es hija de la más absoluta libertad. Kurtág se ha enfrentado en ella a algo muy difícil: escribir una serie de piezas para piano con carácter pedagógico que no supongan para el niño nada parecido a una férrea regla u obligación. Estas obras no lo ponen -nada más comenzar sus estudios- bajo la amenazadora admonición del “así no se hace”, ni tampoco le someten de entrada, desde el primer momento, a una torturante tarea de imposible realización. En vez de ello le estimulan a hacer lo que sin duda le gustaría probar por su cuenta si le dejaran a solas ante ese misterioso, enorme y negro piano. Le estimulan a recorrer con la mano el teclado de arriba a abajo, a tocarlo con los codos, a golpearlo con los puños o a pulsar las teclas de manera que apenas suenen. Le estimulan también a apoyar el pie sobre el pedal del instrumento, a golpear los costados con los dedos y a escuchar sus suspiros.

El objetivo pedagógico va progresivamente pasando a segundo plano en los siguientes cuadernos de *Játékok*, dejando en su lugar unos materiales que podrían de algún modo formar parte de un diario íntimo. Las entradas de este diario definen la personalidad del autor -para utilizar palabras de Bartók- con mayor precisión aún que cualquier biografía. Kurtág registra en los diversos cuadernos de *Játékok* todos los acontecimientos y recuerdos que dejaran marca en su vida y en su obra: renovación y disolución de amistades, mensajes personales, perfiles de músicos anteriores o contemporáneos, influencia de la música popular y del canto gregoriano. Sin embargo, *Játékok* no supone una antología del lenguaje musical de Kurtág ni una especie de guía turística por el mundo sonoro del compositor, sino un organismo vivo que sigue desarrollándose hasta nuestros días, constituyendo desde hace largos años su verdadero taller de composición, del juego musical y de la libertad.

***Játékok*** Consta de cuatro volúmenes. Los tres primeros son para piano solo y el cuarto para piano a cuatro manos. Son 164 piezas para niños ordenadas por dificultad creciente, tanto musical como técnica. Está basado en el *Mikrokosmos* de Bartók y en la observación sobre cómo los niños experimentan con el teclado en sus primeros acercamientos al instrumento. Incluye ejercicios para trabajar

---

<sup>88</sup>[http://www.bmcrecords.hu/pages/tartalom/cdpopup\\_2.php?kod=923](http://www.bmcrecords.hu/pages/tartalom/cdpopup_2.php?kod=923) consultada el 27/04/2014

todos los elementos básicos a lo largo de los cuatro volúmenes (*glissandi*, *clusters* de puño, palma, antebrazo, tocar con el borde de la mano, alturas aproximadas, *clusters* con rotación, pedales, *accelerando* y *decelerando*, etc.). Los títulos de las piezas son tanto descriptivos de los recursos físicos a trabajar como de imágenes, animales, danzas, estados de ánimo e incluso referencia a otros compositores u obras conocidas.

Cada cuaderno se divide en dos partes: A (páginas de la izquierda con movimientos libres por el teclado, *clusters* y notación que no define de forma precisa las alturas) y B (páginas de la derecha con un trabajo y objetivos más definido). Ambas páginas son complementarias y lo importante es observar el orden de las piezas de cada página. Los títulos son descriptivos tanto de las dificultades trabajadas (técnicas rotación de palmas, armónicos, etc.), de escritura (quintas, extensiones, etc.), musicales (preludio, waltz, coral, etc.) como descriptivos (*Flowers we are, ... Flowers also stars...*, *Night song*, *Staggering*, etc.). Son pequeñas piezas que estimulan la creatividad del pequeño intérprete, estimular su experimentación sobre el teclado y que los niños sean los creadores jugando de pequeñas obras coherentes con pocos elementos o buscando la sencillez del lenguaje. El trabajo técnico se realiza con guantes para evitar que el intérprete se dañe con los *clusters* y otros efectos.

Son numerosas las piezas incluidas en los primeros cuadernos de *Játékok* (*Faisons des bêtises ensemble*, *Il est permis de taper à côté*, *Babotage*, *Singeries*) que permiten y animan al intérprete a dar libre curso a su fantasía, sin traba alguna. La partitura se establece de este modo como soporte de la imaginación, haciéndose enseguida evidente que cuanto más atención pone uno en su lectura más cosas le sugiere. Estas formas interpretativas que difieren tanto de las tradicionales garantizan grandes momentos de diversión, transmitiendo al intérprete desde el comienzo de su aprendizaje una sensación de logro, de virtuosismo, de triunfo, por ejemplo a la hora de tocar *Hommage à Paganini* o *Perpetuum mobile* (*Objet trouvé*). ¡De Kurtág se aprende que aunque no esté determinada la altura de la nota ni un ritmo preciso la música puede continuar produciéndose, pero al mismo tiempo que sin gesto físico o sin una elemental voluntad de comunicación ésta no puede jamás existir! De todas maneras, con ayuda de las notas se puede explicar una historia entera (*Le Lapin et le Renard*), bastando una sola nota para precipitar una danza (*Prélude y Vals en Do*) o tres notas para que se desencadene un combate “sangriento” (*Bastonnade-dispute*). Del mismo modo, se demuestra también que no es

necesario que uno deje de lado sus juegos favoritos, aquellos que precisan de la mayor destreza y habilidad, por el hecho de encontrarse frente a las teclas de un piano (por ejemplo en *Frappe-main* o en el último acorde de *Bastonnade-dispute*, donde las cuatro manos parecen confundirse entre sí como si se tratara de un divertimento infantil). [...] Resulta por lo tanto natural que las piezas de Játékok estén vinculadas por tantos motivos con las grandes obras designadas por algún número de opus. Es esto sin duda lo que diferencia *Játékok* de los *Mikrokosmos* de Bartók, obra que constituye por otra parte su más importante prefiguración (*Les Doubles Cordes* reenvían desde luego directamente a *Mikrokosmos*: continúan allá donde el movimiento de Bartók de igual título y donde su *Perpetuum mobile* “se detenían”).

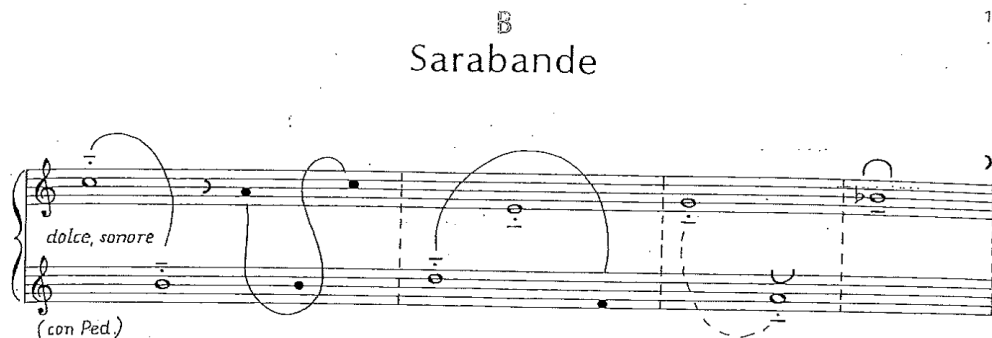


Figura 1.18: *Sarabande*, Kurtág, *Játékok*.

### 1.5.3. Otros compositores

**Casella, Alfredo (1883 - 1947)** Compositor italiano cuya obra *11 Pezzi Infantili*, op. 35 está compuesta en 1920 y dedicada “a Mario Castelnuovo-Tedesco”. Consta de diversas piezas para introducir al pequeño intérprete, con un lenguaje actual, rico en contrastes y cromatismos, al ritmo de danzas: 1. Preludio (*Allegretto moderato ed innocente*); 2. Valse diatonique (*Vivacissimo, sui tasti bianchi* - teclas blancas- ); 3. Canone (*Moderatamente mosso, sui tasti neri* - teclas negras - ); 4. Bolero (*Allegro spanuolo*); Omaggio a Clementi (*Allegro veloce, esercizio per le cinque dita* - para los cinco dedos- ); 6. Siciliana (*Allegretto dolcemente mosso*); 7. Giga (*Tempo di giga inglese, Allegro vivo*); 8. Minuetto (*Moderato. Dolce*); 9. Carillon (*Allegramente*); 10. Berceuse (*Allegretto dolce*); y 11. Galop final (*Prestissimo*).

**Corea, Chick (1941 - )** Compositor americano. *Children's Songs* de 1984 es una colección de piezas que incluye ritmos jazzísticos y *ostinatos*.

**Finney, Ross Lee (1906 - 1997)** *32 Piano Games* es una colección de piezas compuesta en 1969 y dedicada a Estelle Titiev. En la presentación e instrucciones de la obra el compositor explica que “es para introducir al niño a la sonoridad completa, la articulación del piano y tipos de notación que utilizan los compositores contemporáneos. El niño siente que no se le permite utilizar los sonidos que puede producir de la forma más natural y que el vocabulario musical que se le ofrece está limitado. [...] Este volumen asume que el niño conoce la notación convencional, que alcanza los dos extremos del teclado y el pedal. En algunas piezas el niño debe ser métricamente preciso mientras que en otras debe ser muy libre. Su profesor debe animarle a improvisar y si puede buscar la notación para lo que ha improvisado.” La escritura es tanto convencional como no convencional, y encontramos piezas tanto tonales como atonales. Presenta todo tipo de dificultades pero sólo una por pieza: alternancia de manos, terceras, desplazamientos, notas repetidas, etc.

**Károlyi, Pál (1934 - )** Compositor húngaro que destaca por *24 Piezas para niños* de 1964, piezas llenas de sonoridades húngaras y con notación no convencional, y en 1992 también tiene *El Álbum de la Juventud*.

**Lutosławski, Witold (1913 - 1994)** Compositor polaco que dedicó varias obras a la pedagogía: *Folk Melodies* (1945, 12 piezas basadas en canciones populares acompañadas por sutilezas armónicas y rítmicas); *Three Pieces for Young Performers*.

**Satie, Erik (1866 - 1925)** Dentro de su producción encontramos numerosas obras para piano todas integradas en colecciones de piezas breves e irónicas, en las que lo humorístico es pretexto para la música, pero también es sustancia de la misma. Abundan los títulos sugerentes y las indicaciones curiosas. Lo novedoso de su escritura es que Satie llega a abandonar la línea divisoria del compás y desarrolla una amplia libertad armónica y melódica, no sólo frente a las reglas clásicas sino también en relación con las corrientes avanzadas de la música de su tiempo. Tiene obras que pueden ser interpretadas por un nivel elemental aunque

no fueron compuestas específicamente para niños como el caso de *Nouvelles pièces enfantines*, aunque está considerada como una pieza “menor”, compuesta por nueve piezas pensadas para el pianista principiante y contiene entre otras: Menus propos enfantines, Enfantillages pittoresque o Peccadilles importunes.

**Stravinsky, Soulima (1910 - 1994)** Compositor suizo nacionalizado americano. Dentro de su catálogo encontramos: *6 Sonatinas para los jóvenes pianistas; Piano Music for Children* (30 piezas distribuidas en dos volúmenes); *3 Fairy Tales* (1976). En su obra encontramos un tratamiento clásico como en las sonatinas que constan de tres movimientos y recrea las danzas barrocas e incluso el canto Gregoriano o temas de otros compositores.

**Villa-Lobos, Heitor (1887 - 1959)** Compositor brasileño que tiene mucha música pensada para niños que además incluye temas populares brasileños: *Cirandinhas*, suite de 12 piezas sobre temas populares infantiles (1912-14); *10 Piezas sobre canciones populares infantiles de Brasil; Petizada*, 1954 seis piezas muy sencillas con dos voces; *Suite infantile I y II* (1912 y 1913).



## Capítulo 2

### El repertorio infantil para piano en la música española del siglo XX hasta 1975

La música de Albéniz, Granados y Falla es fundamental para la evolución de la historia de la música española y especialmente para la literatura pianística. Según Arturo Reverter:

La asunción de una tradición, y, por otro, la asimilación de unos esquemas de la música occidental de los que España se hallaba en buena parte alejada, atenta por lo general a la influencia de la ópera italiana, a la zarzuela o tonadilla y al pintoresquismo más o menos fácil. En tercer término, cabe hablar del inicio, y también culminación por lo que se refiere a Falla, de un claro movimiento de recuperación de esencias folklóricas, tarea que busca precisamente la disolución de los casticismos y trata de ahondar, no siempre científicamente, en nuestro acervo más auténtico; de estilizar la herencia musical del país. Los tres autores tienen durante unos años el mismo maestro, Felipe Pedrell, aquél que, en palabras de Federico Sopena, da el salto de ese casticismo tan socorrido a un nacionalismo propio. No cabe duda de que Albéniz, Granados y Falla lo que hicieron no fue ya depurar, estilizar, las antiguas estructuras populares autóctonas, o recuperar -bebiendo de ellas- las creaciones de Cabezón o Victoria, sino acercarse, con otros ojos, a la tonadilla o la zarzuela, despreciadas por Pedrell. Conviene detenerse en el papel que jugó en la formación, crecimiento, desarrollo y triunfo de nuestros tres compositores la capital de



Francia, cuna también de muchas otras vocaciones -y frustraciones-. [...] <sup>1</sup>

A principios del siglo XX la música española para piano sigue la estética postromántica y posteriormente evoluciona comenzando a incluir y combinar rasgos nacionalistas o casticistas con elementos franceses y neoclásicos. Tras las obras cumbre para piano de Albéniz, Granados y Falla se llega a una estilización y universalización del lenguaje musical español. Sin embargo tras la Guerra Civil española la música prácticamente se estanca. El cambio se produce de forma brusca y al mismo tiempo contribuye el hecho de que existiera una relación bastante intensa entre compositores y artistas plásticos. Durante los años cincuenta se produce una fuerte evolución, con forma de ruptura, que pretendía recuperar el tiempo perdido y conquistar nuevamente a un público mayoritariamente desinformado acerca del panorama musical europeo. Gracias a el “Aula de Música” del Ateneo de Madrid, y a su director Fernando Ruiz Coca, a partir de 1958 se crea un seminario donde se estrenaban y se analizaban obras de compositores contemporáneos. A pesar de que, para facilitar el estudio de este período histórico, se habla de grupos y generaciones (como la Generación del 51, el “Círculo Manuel de Falla” en Barcelona, el “Grupo Nueva Música” en Madrid, el “Zaj”, etc.) la mayoría de estos grupos son heterogéneos y cada compositor ha adoptado una línea diferente y personal en función de su aprendizaje, contacto con compositores europeos o americanos, y su propia experiencia vital y búsqueda de su estética personal.

## 2.1. Primeros maestros del piano (1900-1925)

Históricamente se considera a Albéniz, Granados y Falla las tres figuras fundamentales para la música española. En la primera década de nuestro siglo compusieron tres obras consideradas pilares para la historia del piano español: la *Iberia*, de Albéniz, *Goyescas*, de Granados (que supusieron la culminación de todo su trabajo compositivo) y las *Cuatro piezas españolas*, de Manuel de Falla. Estas obras consiguieron que la música española tuviera una proyección internacional partiendo todas de postulados nacionalistas y de la búsqueda del lenguaje musical español, pero cada una aportando soluciones muy diferentes. A pesar de esto tan sólo Granados se interesó por la literatura infantil y por la pedagogía.

---

<sup>1</sup>Introducción al ciclo de conciertos de la Fundación Juan March “Piano Nacionalista Español” celebrado del 03/06/1987 al 17/06/1987.

También es destacable la figura de Mompou: por su lenguaje compositivo personal y por la repercusión que tuvo en compositores posteriores lo incluimos en este apartado de Primeros Maestros del Piano.

También dentro de este apartado se incluyen las piezas para niños de Joaquín Turina y Óscar Esplá, aunque ambos tienen dos obras editadas fuera del periodo señalado. Además de estos grandes compositores también hay que destacar a Manuel Blancafort y a Javier Alfonso.

Manuel Blancafort compuso su obra *Jocs i Dances al camp, impressions per a piano* (estudiado en el apartado 5.2) entre 1915 y 1918. Es una de sus primeras obras y, a pesar de no incluir ninguna explicación o título ilustrativo en la partitura, es una obra juvenil de recuerdos de infancia. La escritura se asemeja a la de Mompou en la falta de barras de compás, o sólo en la mano derecha, así como el uso de tres pentagramas para clarificar los planos sonoros que configuran la textura pianística.

Javier Alfonso (1904 - 1988) tiene un estilo compositivo personal en el que encontramos una mezcla entre neorromanticismo, nacionalismo, neoclasicismo y eclecticismo, dentro de un absoluto orden tonal y no vanguardista. Además de dedicarse a la composición tiene dos libros importantes desde el punto de vista pedagógico: “Ensayo sobre la técnica trascendente del piano” y “La técnica del piano a través de todas las escuelas mundiales”. Su obra *Cinco piezas infantiles* compuestas en 1924 fueron editadas por Real Musical en 1989 y encontramos las referencias de estas obras que son comunes a la infancia, como la nana o la evocación de la caja de música. La escritura es rica en cromatismos pero dentro de una referencia tonal clara. Hallamos piezas de bastante dificultad técnica, tanto por la densidad de la escritura pianística como por la superposición de planos, la velocidad (nº1: 2/4, ♩ = 126-132; nº 3: 2/4, *Scherzando* en semicorcheas ♩ = 132-144 o nº 5: 6/8, *Presto* ♩ = 138-144) y la elección de las tonalidades (cuatro alteraciones). Consta de: 1. Recuerdo; 2. Canción de Cuna; 3. Jugando; 4. \*; y 5. Caja de música.

### **2.1.1. Obras pedagógicas de E. Granados.**

Dentro del amplio catálogo para piano de Granados (1867 - 1916), encontramos bastantes obras con una intención pedagógica como: *Escenas infantiles*, *Cuentos de la Juventud*, *Siete estudios*, *Seis estudios expresivos en forma de piezas fáciles*

y *Bocetos*. Además de estas obras podemos encontrar artículos, conferencias y métodos teórico-prácticos con intención pedagógica como: *Ornamentos, Ejercicios de terceras, Breves consideraciones sobre el ligado, Método teórico-práctico sobre el uso de los pedales, Dificultades especiales del piano o Reglas para el uso de los pedales del piano*. Todos estos escritos han permanecido inéditos hasta la edición de la *Integral para Piano* dirigida por Alicia de Larrocha, preparación y documentación de Douglas Riva, dirección musicológica de Xosé Aviñoa y edición a cargo de Boileau en 2001.

En 1901 fundó la Academia Granados y es gracias a su labor pedagógica en la Academia, y por la introducción en el pianismo español de las nuevas técnicas europeas (el uso del pedal y cuestiones de sonoridad) por lo que se le puede considerar el creador de la moderna escuela pianística catalana. Tras la muerte del compositor, Frank Marshall y posteriormente Alicia de Larrocha dirigieron la Academia, cuyo nombre en la actualidad es Academia Marshall.

Antonio Fernández-Cid de Temes dice sobre la labor pedagógica de Granados:

Granados se halla en las antípodas del profesor rutinario que pone en práctica un método invariable. El tiene bien presente la peculiaridad de cada alumno. En primer término, vela por una formación cultural lo más amplia posible. A veces afirma sobre determinados intérpretes: “Son buenos ejecutantes, pero escriben amor con ‘H.’” Él busca una base con la que se pueda moldear en lo artístico. Sigue una norma: para los mejores guarda las obras de aparente sencillez; aquellas que han de enriquecerse con el personal aliento del artista para que cobren nueva dimensión. Para los menos dotados artísticamente se empeña en el logro de una brillantez mecánica por la que se compense la menor inspiración. “Yo no puedo responder -dice- del talento de mis alumnos, pero sí debo hacerlo de su pulcritud”. Curioso: intenta evitar que, sin estar plenamente maduros, elijan su propia música. Lo justifica: “A Bach, Beethoven, Mozart, Schubert, ya no les hacen daño; a mí, sí”. En la selección de repertorio para el trabajo es ecléctico. En la forma de realizarlo, según quienes lo vieron actuar, se producía como poeta, psicólogo, músico. Su afán máximo, forjar personalidades y darles medios para que fructificasen, contrastaba con ese empeño de tantos para los que el ideal es conseguir crear alumnos a su imagen y semejanza<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup>Antonio Fernández-Cid de Temes en la introducción al ciclo “El piano de Enrique Granados” que se celebró en Madrid en la Fundación Juan March del 13/11/1991 al 27/11/1991.

Según aparece en la edición no consta la fecha de composición de ninguna de estas piezas. Muchas de ellas se han podido publicar gracias a los manuscritos que aún se conservan y los publicados en la Revista Musical Catalana.

**Escenas infantiles** (*Miniaturas*) consta de: 1. *Recitando*; 2. *Pidiendo perdón*; 3. *El niño duerme*; 4. *Niño que llora*; y 5. *7ª Melodía*. La pieza nº 3 está dedicada “a Dña. María Miralles” y las piezas nº 4 y 5 “a Lola Murillo”. La primera edición es de 2001 y está incluida en el volumen 8 (Pedagógicas I) de la *Integral para Piano de Granados* por la editorial Boileau.

**Cuentos de juventud** está dedicado “a mi hijo Eduardo” y consta de: 1. *Dedicatoria*; 2. *La mendiga*; 3. *Canción de Mayo*; 4. *Cuento Viejo*; 5. *Viniendo de la fuente*; 6. \*\*\*; 7. *Recuerdos de la infancia*; 8. *El fantasma*; 9. *La huérfana*; y 10. *Marcha*.

**Siete estudios**: nº 1, La Mayor; nº 2, Fa  $\sharp$  menor; nº 3, Mi Mayor; nº 4, Re  $\flat$  Mayor; nº 5, Sol Mayor; nº 6, Do  $\sharp$  Mayor y nº 7, Si  $\flat$  Mayor.

**Seis estudios expresivos en forma de piezas fáciles** están dedicados “a mi discípula María Mas” y consta de: nº 1, *Tema y variaciones*; nº 2, *Allegro moderato*; nº 3, *El caminante*; nº 4, *Pastoral*; nº 5, *La última pavana* (inspirado en la poesía de Apeles Mestres “La condesa enferma”); y nº 6, *María* (Romanza sin palabras).

**Bocetos** consta de: 1. *Despertar del cazador*; 2. *El hada y el niño*; 3. *Vals muy lento*; y 4. *La campana de la tarde*.

En todas estas obras podemos ver una escritura clara y de fácil comprensión con un estilo neorromántico que bebe de Schumann, Chopin o Grieg. Las dificultades técnico-musicales son adecuadas para la enseñanza elemental y aparecen de forma progresiva, pero no son obras pensadas para el primer contacto con el piano, sino para alumnos un poco avanzados.

### 2.1.2. *Scenes d'enfants* de F. Mompou

En la música de Mompou (1893 - 1987) encontramos una fusión entre la estética impresionista y una vena nacionalista muy refinada, con una escritura acuarelistica, una transparencia tímbrica y una singular concepción temporal que le convirtió en uno de los compositores más originales de su entorno. Dentro de su

extenso catálogo para piano encontramos la obra *Scenes d'enfants* (1921) que consta de: 1. *Cris dans la rue*; 2. *Jeux sur la plage*; 3. *Jeu*; y 4. *Jeunes filles au jardin*. Son piezas breves y muy rápidas excepto la última *Jeunes filles au jardin*. Las obras de Mompou están editadas por Salabert. La escritura es bastante interesante, utilizando en ocasiones sólo un pentagrama o incluso tres y además las líneas divisorias sólo aparecen en la mano derecha. En su escritura para piano utiliza mucho el acorde construido con la fundamental-quinta-octava como búsqueda tímbrica lo que se traduce en una dificultad técnica tanto por la extensión como por la velocidad de las piezas.

Según Francesc Bonastre:

Sus modelos estéticos, según sus propios escritos, parten de la fascinación por la música de Fauré. También otros modelos parecidos como Schumann, Chopin, Liszt, Grieg, Rachmaninov, Scriabin, Debussy, Ravel, Albéniz y Granados. Su actitud es fruto del conocimiento de la música coetánea y de la anterior a su propia conciencia artística, ante la que toma partido a través de la introspección personal. [...] En su obra se encuentra un despojamiento de los elementos accidentales de la composición y su reinicio se convierte en una actitud autocrítica que le sitúa a la frontera de la contemporaneidad y la modernidad<sup>3</sup>.

Mompou dijo en 1946: “Siempre he pretendido hacer buena música. Es mi único afán producir obras en que nada sobre o falte. Es preciso limitarse a lo esencial, no perderse en ideas secundarias de menos eficacia musical. No tengo discurso, no soy orador, y si por si acaso llego a concretizar todo con un axioma, entonces, sí, soy filósofo y pensador.”

### **2.1.3. *Niñerías y Jardín de niños* op. 63 de J. Turina**

Para comprender la obra de Turina (1882 - 1949) y su intención compositiva lo mejor es acercarse a su música después de leer las propias palabras del compositor:

---

<sup>3</sup>Francesc Bonastre: “Mompou, Frédéric”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 7, Madrid: SGAE, 2002, p. 658

... Para mí la música es un diario de la propia vida. Respeto y admiro otras preocupaciones trascendentales. Yo siento lo trascendental en ese afán de trasladar al pentagrama todos los minutos felices. Ahora bien: para que la música de diario o de álbum no sea un puro pasatiempo o jeroglífico es necesario que se sienta cobijada y espoleada por inquietudes universales. En este vaivén de lo abstracto a lo concreto, la vida llena de sentido todo. A pesar de mi formación en la Schola Cantorum de Vincent d'Indy, yo comprendí muy bien, o, mejor dicho, aprendí de Albéniz, que el imperio de la pura forma, aún de la posromántica, era inasequible para un compositor español. Lo mismo pensó Falla, y como no sentíamos sobre nosotros la férula de ninguna norma extraña, nuestros caminos han sido distintos. Lo que yo he sentido como norma perenne es algo muy poco formal: el paisaje andaluz. Dentro de él me he movido con libertad gracias al hondo aprendizaje adquirido en la Schola. He sentido la música como descriptiva, sin considerar necesario un programa; quise cantar amores y penas buscando ese rincón de lo andaluz que mira a todas partes; he vivido un poco en sueños, porque yo, músico, soy un enamorado del aire. Allí pierde la tragedia su acento desgarrado, la danza es más pura y el vino es sólo perfume. Soy incapaz de sentarme ante el piano con un aire trascendental. Canto lo que me gusta y me siento correspondido. No he estado nunca de vuelta, porque en esa historia de amor con las cosas, que es toda creación artística, ellas no me han dado celos<sup>4</sup>.

Dentro de las piezas sobre el mundo infantil de Turina encontramos *Niñerías* de 1919 y *Jardín de niños* op. 63 de 1931. Ambas colecciones están dedicadas a niños: la primera “a mis queridos niños Joaquín, María y Conchita” y la segunda “a mi hija Obdulia”. Debido a las dificultades musicales, rítmicas, polifónicas, técnicas y de extensión, más que obras pensadas para ser tocadas por niños son recreaciones o impresiones sobre el mundo infantil o representaciones de cuadros costumbristas.

*Niñerías*, *Petite Suite*, son piezas de mayor extensión y complejidad que la colección *Jardín de niños* y consta de: 1. *Prélude et Fugue*; 2. *Ce que l'ont voit sur la Giralda*; 3. *Défilé des soldats de plomb*; 4. *Berceuse*; 5. *Danse des poupées*; 6. ?; 7. *A la mémoire d'un bébé*; y 8. *Jeux*.

*Jardín de niños* op. 63 consta de: 1. *Marcha*, 2. *El niño se duerme*, 3. *Cajita de música*, 4. *Campanas*, 5. *Pequeña danza*, 6. *Pequeña fuga*, 7. *Juegos en la*

---

<sup>4</sup>Alfredo Morán: biografía del compositor, 1993; [www.catalogodecompositores.com](http://www.catalogodecompositores.com) consultada el 8/10/10

*playa*; y 8. *Final*. En ambas colecciones podemos ver un resumen de la escritura de Turina: el ritmo vital, uso del cromatismo como nota de color, melodías al unísono como pequeñas coplas, acordes paralelos, notas repetidas, rápidas escalas ascendentes y descendentes y la referencia constante en sus obras a lo andaluz.

#### **2.1.4. *Suite de pequeñas piezas para piano, Impresiones musicales y La pájara pinta* de O. Esplá**

Según Enrique Franco<sup>5</sup> Esplá tenía predilección por el piano y en su obra podemos establecer dos apartados: impresiones sobre temas infantiles e impresiones sobre la geografía del paisaje aliada con la del sentimiento.

Esplá (1886 - 1976) compuso *Impresiones musicales* entre 1905 y 1909 que se basan en cuentos infantiles y recrean el ambiente infantil. Los títulos de las piezas son muy descriptivos y además les acompaña un encabezamiento breve muy evocador: “Esto era y no era” para la primera pieza *En el hogar*; “Y en lo más espeso del bosque, Caperucita y el lobo se encontraron. Cantaban lejos los leñadores” en la pieza titulada *Caperucita Roja*; “Había una vez” para *Antaño*; etc.

Otra obra del repertorio infantil, titulada *La pájara pinta*, data de 1916-20 pero no toma la melodía popular levantina si no que retrata a tres personajes: El Conde de Cabra, Doña Escotofina y Antón Perulero.

También compuso *Suite de pequeñas piezas para piano* probablemente anterior a su fecha de publicación, en 1941, según apunta Enrique Franco anteriormente citado, y consta de: 1. *Preludio* (dedicada a Bach); 2. *Canción de cuna*; 3. *Aire de danza pastoral* (dedicada a Scarlatti); 4. *Ronda levantina*; y 5. *Paso de opereta* (dedicada a Offenbach). Son piezas complejas técnicamente para un grado elemental, con el acompañamiento en ostinatos de la mano izquierda de la tercera pieza, la dificultad del cambio de mano en el motivo de semicorcheas en la primera pieza, el entramado polifónico de la canción de cuna, el ritmo de seguidillas con intervalos de tercera en la *Ronda levantina* o el rápido Vivo del *Paso de opereta*. Lo levantino está presente en la obra así como los recuerdos y predilecciones del compositor, ésa es la razón de las dedicatorias a Bach, Scarlatti y Offenbach.

---

<sup>5</sup>Enrique Franco: “Óscar Esplá”, *Diccionario...*, vol. 4, pág. 792

## 2.2. La música para niños entre 1925 y 1975

Dentro de este apartado se incluyen las piezas para niños de Joaquín Rodrigo así como otras composiciones que se ajustan a este periodo y en las que no se pretende explorar nuevos lenguajes.

En el caso de Ireneu Segarra encontramos dos piezas adecuadas para niños, según la clasificación de la editorial Amalgama, *Rondó* de 1947 y edición de 1998 y *La gateta i el pinsá* que se analiza en la siguiente parte por encuadrarse dentro de la referencia temporal del objeto de estudio. En *Rondó* el lenguaje es principalmente tonal y a pesar de la opinión de la editorial requiere trabajar las octavas paralelas, los desplazamientos, las terceras y los acordes paralelos amplios, dificultades importantes para un nivel elemental.

Con los *Quaderns de piano* de Dolors Calvet Prats encontramos uno de los primeros ejemplos de piezas dedicadas a alumnos buscando “transmitir, junto a la música, unos valores y unas reflexiones que sean válidas para el despliegue de la personalidad del niño y que, al mismo tiempo, lo hagan protagonista del proceso formativo.[...] La figura de Dolors Calvet fue muy importante por la tarea pedagógica que desarrolló en la sección Cultura de la Dona de la Sociedad La Principal de Vilafranca del Penedès y en la Acadèmia Ardèvol de Barcelona, guiada por la de renovación metodológica iniciada por Montessori, Jacques Dalcroze y Joan Llongueras. Para Dolors Calvet la música formaba parte del desarrollo integral de la personalidad del niño. Por ello, pensaba que el alumno tenía que vivir intensamente la música y aprender a hacerla hablar”<sup>6</sup>. La obra se compuso entre 1928 y 1932 y se editó en 2008, consta de seis piezas con un lenguaje tonal, acompañamientos sencillos y melodías en posición fija: I. *Dansem, Pere?*; II. *M’agrada matinar*; III. *Maria Rosa*; IV. *Sol, fa, mi, re, do*; V. *La nina Pepa*; VI. *La caixeta de música*.

También encontramos *Miniaturas* de Josep M. Ruera (1900 - 1988) que es una colección de diez piezas compuestas en 1938, cuando el compositor fue encarcelado acusado de colaboracionista fascista nada más perder a su primera esposa en un bombardeo. La obra se publicó en 1997, lleva como subtítulo “pequeñas piezas facilísimas para niños” y está dedicada a su hija mayor Maria Assumpció. A pesar de ser piezas muy breves, ya que utiliza un lenguaje muy sencillo, se puede ver en su escritura una evolución por la búsqueda de nuevas sonoridades.

---

<sup>6</sup>Joan Cuscó: Prólogo a la edición de la obra. Barcelona: DINSIC, 2008



Las piezas están editadas por la editorial Boileau y son: 1. *Pensando en ti*; 2. *Jugando con la abuelita*; 3. *En la paz de casa*; 4. *Con tus hermanitas*; 5. *Año-ranza*; 6. *Ballet*; 7. *Esperanza*; 8. *En la muerte de tu madre*; 9. *La pastorcita* (canción popular catalana); y 10. *Sardana*.

El *Álbum de la juventud* (1963-1967) de Ángel Barja (1938-1987) son catorce piezas que se inspiran en el mundo de la juventud con títulos tan sugerentes como *Tristeza*, *Ausencia*, *Divagación*, *Súplica*, *Pensamiento*, *Silencio*, *Noticia* y otros números, sin embargo, plantean una temática más descriptiva como *Pájaro del agua* o *El perro cojo*. Según Antonio Álvarez<sup>7</sup> esta obra pertenece a sus primeras obras cuando era profesor y director del coro en un colegio de los padres redondoristas y antes de viajar a Roma y Viena donde conoció profundamente la obra de Cage, Nono, Berio, Boulez, Webern, etc. Es una obra llena de poético lirismo con lenguaje personal que no esquiva la tradición y refleja la labor artesanal de un maestro.

Dentro de este periodo también encontramos composiciones totalmente tonales con estructuras formales completamente clásicas. Esto puede deberse a que ha existido una creencia de que conviene formar a los más pequeños con piezas de carácter tonal por ser más “sencillas” de entender. Se presentan tres ejemplos aunque no existe información sobre los compositores en ninguna de las fuentes consultadas.

*Cajita de Música* de A. Sánchez Usall es una pequeña pieza de 1960, que imita la música típica de las cajas de música y el registro agudo. *Tres piezas fáciles para piano* de N. Baldomá es de 1970. Las piezas son *Pitiminí*, dedicada a la profesora Dña. María Tost de Pons, *Cuqui* (*Ballet*), dedicada a la nena Nuri Montoliu, y *Delicadeza* (*Miniatura*), dedicada a Dña. Matilde T. de Creus. Estas tres piezas son muy sencillas tanto formal como armónicamente, casi sólo utiliza acordes de tónica y dominante, y la escritura dosifica muy bien las dificultades pianísticas. Por último Alexandre Ribó (1878 - 1957) tiene la obra *Petita Suite Fàcil* que consta de tres piezas: 1. *Camins enlla*, 2. *Barquejant per l'estany*, 3. *Dels temps passats*. Están dedicadas a su hijo Alexandre, a su discípula Núria Torrent y a su nuera Joaquina Golovart. El lenguaje armónico está dentro de la tonalidad pero iniciando una búsqueda con los cromatismos de nuevos caminos.

---

<sup>7</sup>Antonio Álvarez: “Ángel Barja”, *Diccionario...*, vol. 2, pp. 240-242

### 2.2.1. *Cinco piezas infantiles y el Álbum de Cecilia* de J. Rodrigo

Según Alberto González Lapuente:

A partir del Concierto de Aranjuez (1939) Rodrigo será fiel a la estética “neocasticista”, según propia denominación, practicando la tradición tonal, el gusto por las formas clásicas e incorporando elementos cultos como forma de unión entre la tradición española y el presente, creando un estilo reconocible de inmediato. Rodrigo será “el músico de la posguerra española”, en palabras de su primer biógrafo Federico Sopena, pero también algo más, pues su longevidad ha hecho de él un veterano espectador de la ruptura con esa tradición que él encarna y que otros, la generación del 51 a la cabeza, pusieron en práctica como forma de actualización estética del mundo musical español a la altura de la vanguardia mundial<sup>8</sup>.

En la estética de Rodrigo (1901 - 1999) encontramos un estilo neocasticista que busca dar nueva vida a la letra y a la música antigua, no rompiendo con el pasado, sino buscando dentro de la tradición. Este estilo inconfundible está presente en todo su catálogo para piano, su instrumento preferido, y además a lo largo de su vida compuso varias obras pensadas para niños: las *Cinco piezas infantiles* son de 1925, el *Álbum de Cecilia* de 1948 y la *Sonatina para dos muñecas* de 1977.

Las *Cinco piezas infantiles* fueron compuestas en 1925 y se estrenan en Valencia el año 1927. Consta de: 1. *Son chicos que pasan*; 2. *Después de un cuento*; 3. *Plegaria*; 4. *Mazurca*; y 5. *Gritería final*. Más que sumergirse en el mundo de los niños, Rodrigo representa el mundo infantil como si de una estampa se tratara haciendo partícipe tanto al intérprete como al público de la marcha de los niños, pieza nº 1, los juegos infantiles, nº 5, etc.

El *Álbum de Cecilia* son seis piezas para manos pequeñas compuestas en 1948 y publicadas en 1953. Está escrito para su hija, quien lo estrenó en el Círculo Medina de Madrid el 15 de mayo de 1952. Consta de: 1. *María de los Reyes* (Sevillanas); 2. *A la jota* (Jota de las Palomas); 3. *Canción del hada rubia*; 4. *Canción del hada morena*; 5. *El negrito Pepo*; y 6. *Borriquillos a Belén*. La dificultad de las piezas sigue un orden creciente: las dos primeras, que se basan

---

<sup>8</sup>Alberto González Lapuente: biografía del compositor; [www.catalogodecompositores.com](http://www.catalogodecompositores.com) consultada el 8/10/10

en las sevillanas y la jota, con una escritura tonal sencilla, mientras que en las piezas 3 y 4, que corresponden a las canciones de las hadas, colorea mucho más la escritura tonal con cromatismos y reserva para las dos últimas piezas un planteamiento rítmico bastante más complejo.

*Sonatina para dos muñecas* es la última obra de Rodrigo para piano a 4 manos (1977) y está dedicada a sus nietas “Cecilita y Pati”. Al igual que las composiciones anteriores para niños rebosa mucha ternura y está muy bien pensada para ser interpretada por niños. Consta de: 1. *Empieza el día*; 2. *Alegres peripecias*; 3. *Recogimiento*; y 4. *Vuelta del cole*.

### 2.3. Nuevas búsquedas (a partir de 1970)

En este apartado hay varios ejemplos que ya anuncian una clara intención pedagógica de acercar a los niños y a los estudiantes de piano a un lenguaje musical más actual. Pero en este periodo nos encontramos con grandes diferencias entre el año de composición y el de edición. A partir de 1977 se funda en España la SEdeM en favor de la investigación y de la difusión de la música española. Se inicia la andadura con el P. Samuel Rubio cuya labor ha sido continuada por otros destacados investigadores que han contribuido a la expansión y afianzamiento de la misma. Estas nuevas investigaciones junto a la labor iniciada por Pedrell se materializan en el uso de material folclórico por parte de muchos compositores. Además de las piezas estudiadas en el capítulo 4 encontramos como ejemplo a Román Alís que se analizará posteriormente en el apartado 7.1.

**8 Canciones Populares españolas** op. 77 (*Suite para piano*) de Román Alís (1931 - 2006) fue compuesta en 1969 aunque editada en 1985 por Real Musical. El compositor se estudia en el apartado 4. Está dedicada “a mi hija Sonia” y las piezas son: 1. *Canción de olivereros* (Mallorquina); 2. *La pastorcita* (Catalana); 3. *Ya se van los pastores* (Leonesa); 4. *Morito, pititón* (Burgalesa); 5. *El ermitaño* (Leonesa); 6. *Mi abuelo tenía un huerto* (Asturiana); 7. *Romance de ciego* (Gallega); y 8. *El marinero* (Catalana). Todas ellas tienen la misma concepción compositiva: la melodía está transcrita literalmente en la mano derecha mientras que la mano izquierda realiza un acompañamiento muy audaz buscando constantemente la disonancia.

También del mismo autor pero con una intención compositiva muy diferente encontramos **Los días de la semana** op. 72, que presenta mayores exigencias

técnicas y musicales que la otra obra que se analizará en el apartado 7.1, *Juquetes* op. 108. También está dedicada a su hija pero en esta ocasión es “A mi hija Sónia”. Pertenece a la serie Compositores Españoles y aunque está editada en 1991 realmente la fecha de composición es 1969, como las Ocho Canciones Populares Españolas. Las piezas son: 1. Domingo (El Sol); 2. Lunes (La Luna); 3. Martes (Marte); 4. Miércoles (Mercurio); 5. Jueves (Jupiter); 6. Viernes (Venus) y 7. Sábado (Saturno). El compositor trabaja el contraste de los intervalos aumentados, disminuidos y justos de cuarta y quinta, tanto desde el punto de vista armónico como melódico, o el acompañamiento por cuartas paralelas, los cromatismos, desplazamientos, *clusters* escritos, notas repetidas y escalas, etc.

En esta misma línea de introducir los nuevos lenguajes próximos a la vanguardia en un nivel elemental encontramos también las obras de Joaquín Homs, Claudio Prieto y Manuel Castillo que supuso un punto de partida importante, para el resto de las composiciones que siguieron, por su relevancia y difusión.

La obra de Joaquín Homs (1906 - 2006), *Entre dues línies (7 piezas fàcils per a piano)* se anticipa en el tiempo ya que fue compuesta en 1948 pero está editada por Alpuerto en 1977. Las piezas son: 1. Allegretto; 2. Andantino; 3. Tempo di vals; 4. Larghetto; 5. Andante; 6. Vivace; y 7. Tempo di marcia. Dentro de las novedades del lenguaje podemos destacar el uso del intervalo de séptima como acompañamiento constante (piezas 1 y 7), la politonalidad o el polimodalismo (uso de diferentes escalas o modos en cada mano) (piezas 2, 4 y 5), el cambio de compás constante (pieza 6) y el uso del cromatismo (pieza 3).

Otra obra interesante es *Juquetes para pianistas* de Claudio Prieto y compuesta en 1973. Está editada por Arambol y dedicada “a todos los niños y en especial a mis hijos Laura, Alfonso y Carlos”. Consta de 10 piezas llamadas Juquetes en las que se plantean distintas dificultades como la articulación de dos en dos, el movimiento paralelo, las notas repetidas, los contratiempos, el movimiento cromático, los cambios rápidos de registro, la precisión o las octavas. La música es muy intuitiva y emplea esquemas clásicos o neoclásicos, pero lo hace con una gran habilidad y consigue atraer al estudiante debido a la belleza de sus sonoridades y el carácter lúdico de las piezas.

El propio autor explica<sup>9</sup> que el material está sacado de las fuentes tradicionales aunque no utiliza “las tonadas folklóricas en su estado natural, mas sí

---

<sup>9</sup>Emilio Casares (director): *14 Compositores españoles de hoy*. Gijón: Ethos-Música. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1982, pp. 302-305.

reflejaremos que sus aportaciones significaron eso que hoy llamamos “impulsos creativos”, o si se quiere lo que ayer llamamos “inspiración”. Nuestras injerencias en los manantiales sonoros se debieron un poco al azar y un mucho a una serie de trabajos relacionados con el tema que acapararon nuestra atención durante algún tiempo”.

Una de las obras más importantes es ***Introducción al piano contemporáneo (20 piezas de mediana dificultad)*** de Manuel Castillo, que no está pensada exclusivamente para niños, ya que sirve como punto de partida de una serie de composiciones cuyo objetivo principal es acercar la música actual a los jóvenes estudiantes. La obra está escrita en 1975 y editada en 1977 por Real Musical. En la presentación el propio Castillo explica: “El estudiante de piano dispone de un gran número de obras escritas por los más grandes compositores -desde Bach hasta Bartók-, que no obstante su fácil técnica manual son importantes por su contenido musical. Pero la evolución de la Música en los últimos años y la utilización de nuevas grafías plantea problemas que el joven pianista ha de resolver directamente al enfrentarse con las obras. La Música de hoy, como es lógico, está haciéndose y es sabido que cada compositor plantea y resuelve a su manera sus particulares problemas de sonido y de escritura. Esta serie de breves páginas intenta un acercamiento a la nueva música. No es un tratado, no hay orden metodológico o sistemático. Tampoco pretende agotar -ni mucho menos- las grafías en uso. Deliberadamente han sido escritas para tocarlas en el teclado, excluyendo otros procedimientos frecuentes: hacer sonar directamente las cuerdas, golpear la caja del instrumento, etc. Pueden ser utilizadas como una incitación al estudio de la importante literatura pianística de nuestro tiempo”.

Dentro de las dificultades que plantea encontramos: trémolos rápidos en diferentes dinámicas, repetición de grupos de notas, duraciones de bloques expresadas en segundos, trémolos en *accelerando* y *crescendo* y luego en *deccelerando* y *de-crescendo*, *clusters*, uso del pedal, *appoggiaturas* de varias notas, repeticiones *ad libitum*, bajar las teclas sin sonido y ritmo libre.

## Parte II

**EL REPERTORIO INFANTIL PARA PIANO EN LA  
MÚSICA ESPAÑOLA DESDE 1975 A 2014**



Dentro del extenso repertorio para niños o para la formación en el Grado Elemental se ha optado por clasificar las obras analizadas en función del objetivo principal de la composición:

- Colecciones de obras y asociaciones de compositores con la intención común de componer para niños y nutrir el repertorio pianístico español de piezas de compositores contemporáneos.
- Piezas basadas en el folclore español con la intención de utilizar el material popular conocido para que sea más fácil el acercamiento de los niños al repertorio.
- Colecciones de piezas para niños que buscan la música descriptiva o bien formas clásicas como danzas, sonatinas, suites, etc.
- Música pura: piezas que no responden ni al calificativo de vanguardia ni son descriptivas.
- Piezas que utilizan un lenguaje musical próximo a la vanguardia (atonalismo, serialismo, notación no convencional, etc.)
- Métodos de iniciación y estudios.

Habría otras opciones de clasificación atendiendo a los distintos parámetros de los análisis musicales (forma, tonal/modal/atonal, dificultades rítmicas planteadas, etc.) y pedagógicos, en función de las dificultades trabajadas y la secuenciación de los problemas técnico-musicales que plantean (movimiento paralelo, contrario, notas dobles, etc.).

Pero debido a la heterogeneidad de las obras estudiadas, y de los diferentes planteamientos de las piezas dentro de una misma obra, se ha optado por la primera opción que genera una clasificación más amplia con unos bloques más generales. Posteriormente se podrá elaborar una base de datos para poder ordenar la obras y cada pieza específica en función de las necesidades didácticas que pueda tener un profesor con cada alumno particular. De esta forma se puede dar una respuesta, con la música actual, para trabajar determinados parámetros o cuestiones técnicas.

Como ya se ha comentado en la metodología en la página XXIV la línea que separa cada uno de los capítulos no siempre es clara pudiéndose incluir alguna



de las obras en más de un capítulo. En estos casos se ha optado por buscar la intención principal de la composición a través de la información disponible del propio compositor, en la biografía, catálogo o en la propia partitura.

También encontramos en este periodo obras con temática infantil o que recrean el mundo de los niños, aunque no estén pensadas específicamente para niños. Uno de los mejores ejemplos es la *Sonatine pour Yvette* de Xavier Montsalvatge, compositor que se estudiará a continuación en el apartado 3.1.7. Esta obra escrita en 1962 para su única hija y dedicada a Gonzalo Soriano, quien la estrenó ese mismo año está incluida en este apartado porque, además de la dedicatoria, hace referencia a los recuerdos de la niña y al mundo infantil. Consta de tres movimientos de los cuales el primero y tercero son de un carácter vivo y alegre, en contraste con el segundo que es serio y reflexivo. Además, en el tercer tiempo, hace una referencia explícita a la canción francesa *Ah, vous dirai-je, maman*, que ya Mozart utilizó en sus *Variaciones K. 265* (que nos recuerda al mundo infantil). A pesar de que Montsalvatge, al igual que hiciera Debussy con su hija, le dedicara la obra a su hija Ivette sorprende que elija la forma de sonatina clásica en tres tiempos “tipo” en lugar de un ciclo de piezas con títulos sugestivos, como suele ser lo habitual. Esto puede deberse a que la *Sonatina para Yvette* no está realmente concebida para ser tocada por una niña ya que ni por su construcción, ni por su estilo se acerca a lo que denominamos música para niños. De cualquier forma su calidad y su frescura la han convertido en una de las obras pianísticas españolas más conocidas.

En la misma línea está la obra *Preludios para niños prodigio* de Ramón Pastor, firmada en Valencia, 1984-85 y editada en 1987 por Rivera Mota y con la dedicatoria: “Para mi querida amiga y compañera siempre Pilar Cebriá, con todo mi cariño”. La obra está llena de grandes dificultades técnicas y rítmicas (desplazamientos, extensiones, notas repetidas, octavas, velocidad, etc.) lo que hace que se ajuste a lo que su nombre indica y que sólo los niños prodigio puedan tocarlas. Consta de cinco preludios: I - *Como una nube*, II - *El Capitan “Fracas”* (D’après “Le capitaine Fracasse” de T. Gautier), III - *No, no, no! A una exhortación*, IV - *Variaciones sobre una pompa de jabón* y V - *Iegorouchka* (personaje de “La Estepa” de A. Chejov. Homenaje a ese otro Iegorouchka que fue Igor Stravinsky). También podemos encontrar la obra de Emilio Molina, *Estampas infantiles*, editada por la editorial Alpuerto en 1994 que está llena de notaciones no convencionales como repeticiones con un número indeterminado, *clusters*, grupos de notas para tocarse lo más rápido posible, ritmo y silencios *ad libitum*.

La obra consta de cuatro movimientos: I - *Jugando*, II - *Nana*, III - *Pesadilla* y IV - *En el parque*. Según palabras del propio compositor es una obra inspirada en el mundo infantil pero no para ser tocadas por niños sino por profesionales.



## Capítulo 3

### Colecciones

En este capítulo se incluyen aquellas obras que son el resultado de la colaboración de varios compositores. Por un lado están *Da Capo (Col Legno)*, que es el primero en el tiempo (1987), *El Álbum de Colien* (1995), *Obras para niños* (2006, tres volúmenes de compositores valencianos) y *Cuadernos de Música para DisCapacidades* (2009, que son once cuadernos cada uno de un compositor, y dos colectivos, dedicados a un niño con una afectación en la mano derecha).

También se incluyen *CInPiC* (Cuaderno de Iniciación al Piano Contemporáneo, 2009), aunque sólo esté editado digitalmente, por el interés pedagógico que tiene y el Concurs de Composició Dolors Calvet (2009-2013) porque nació con la intención de crear una colección de piezas actuales adecuadas para la pedagogía pianística.

#### 3.1. *El Álbum de Colien*

MÚSICA ESPAÑOLA Y PORTUGUESA DEL SIGLO XX. Obras breves para piano para estudiantes de Grado Elemental, Medio y Superior y para profesionales.

La obra está dedicada “A la Música...” y a “Jorge Peixinho, siempre estarás con nosotros. Lisboa, 30 de Junio de 1995”. Como nota preliminar Cecilia Colien Honneger agradece el asesoramiento musical y el apoyo recibido por Ramón Barce, Joan Guinjoan, Jorge Peixinho, Albert Sardá y la Fundació Música Contemporània, así como la labor organizativa de Carlos Cruz de castro en el proyecto.

La edición corre a cargo de Cecilia Colien Honegger en 1995 y las piezas están digitadas por Ángel Soler que también presenta una división de las 38 piezas en tres niveles de dificultad: grado elemental, grado medio y grado superior.

En la presentación al Álbum (pág. 9) Cecilia Colien, viuda de Honegger, explica:

Esta obra es un acto de Amor a la Música, a la Cultura, a la Humanidad. [...] Al empezar a estudiar piano hace unos años, deseaba interpretar música actual para poder expresar las vivencias de estos tiempos y no pude encontrar partituras impresas de este tipo de música al alcance de mis limitados conocimientos técnicos e interpretativos. Esto me animó a encargar a varios compositores piezas breves de música contemporánea que pudiesen interpretar pianistas de todos los niveles. [...] confío que este proyecto sea una ventana abierta al paisaje mágico y misterioso del mundo de los sonidos.

Este mismo proyecto se llevó a cabo con piezas para guitarra.

La introducción corre a cargo de Antonio Gallego, Catedrático de Musicología del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (págs. 10 y 11). En ella hace un resumen de la historia de la música y cómo la modernidad de cada época se acaba convirtiendo en tradición, desde el modalismo, tonalismo a la pantonalidad, dodecafonismo, atonalidad hasta llegar a la música electroacústica. Además trata el problema de la importancia de formar a los alumnos con todo tipo de músicas:

La experiencia docente me ha hecho observar el peligro que supone la creencia por parte de estos alumnos, incluso cuando ya se han hecho mayores, de que *toda* la música *es así* y no puede ser de otra manera. Esta convicción, incrustada en sus neuronas como si de tablas de la ley mosaica se tratara, les incapacita para comprender y por tanto disfrutar de la música anterior (la música modal, la ambiguamente llamada “música antigua”, desde el Gregoriano al Barroco temprano) y, por supuesto, de la música de nuestro tiempo. También les hace poco sensibles hacia la música de tradición oral, las de otras culturas no europeas y, en general a las llamadas - para entendernos - “músicas alternativas”. Les convierte, por tanto, en músicos excesivamente limitados y muy conservadores. [...] Las dificultades más graves, no obstante, son mentales. Y esas no se solucionan si alumnos - y profesores - no se ponen ante la música de nuestro tiempo

con la misma ingenuidad que hemos hecho los europeos desde la Edad Media.

La edición está muy cuidada, con ilustraciones antes de cada pieza de Richard Klimsch y una breve biografía de cada autor. No se especifica el porqué del orden de las piezas, ya que no siguen un orden alfabético, ni de dificultad, según el criterio de Ángel Soler, ni geográfico ni tampoco generacional. Lo que sí está claro es que la intención de los compositores es componer piezas breves sin pensar específicamente para abordarse en un nivel elemental o por niños. Por esta razón sólo se han analizado las piezas adecuadas al nivel elemental, según mi criterio, teniendo en cuenta características esenciales tales como las extensiones, la velocidad, los rápidos cambios de registro, la dificultad rítmica y en general la densidad de la textura. Los compositores analizados son: Aracil, Barce, Brotons, Cervelló, Guinovart, Mestres Quadreny, Montsalvatge, Olavide, Rodríguez Picó, Roger, Rueda, Sardá y Soler. Según la clasificación que hace Ángel Soler la pieza de Roger pertenece al grupo de grado medio; además faltarían las piezas de Martínez Izquierdo, Charles, Castillo y Benguerel. Tampoco he incluido la piezas de los compositores portugueses por no pertenecer al objeto de estudio: Peixinho, Rosa, Soveral, Oliveira, Delgado, Lima y Salazar.

Los compositores no analizados son: Benguerel, Bernaola, Brncic, Casablanca i Domingo, Castillo, Charles Soler, Cruz de Castro, Darias, González Acilu, Guinjoan, Homs, Marco, Martínez Izquierdo, Mira, Padrós, Puerto, Turina y Villa Rojo. Las dificultades que presentan estas piezas son tanto musicales (difícil comprensión musical por el exceso de cromatismo, la densidad de la escritura, dificultades rítmicas por figuraciones rápidas, cambios de compás) como técnicas (octavas en *legato*, *staccato* o por salto, grandes extensiones y grandes desplazamientos por el teclado, simultaneidad de dificultades en ambas manos, notas dobles y acordes de cuatro notas o más, figuraciones muy rápidas, precisión rítmica y velocidad).

### **3.1.1. *Estudio Doble* de Alfredo Aracil**

Aracil (1954 - ) es uno de los compositores más polifacéticos tanto por la variedad de su catálogo como por su labor en el campo de la programación musical (RNE Radio 2, Fundación Juan March y la Universidad Internacional Menéndez

Pelayo) y la publicación de varios libros y diversos artículos en revistas especializadas y de información general. Su obra para piano es escasa destacando *Seis piezas para María* (1984), *Ottavia sola* (1986), *Calmo* (1987) y la pieza que estudiamos: *Estudio Doble* de 1995 (Pieza nº 18 del *Álbum de Colien*). Su formación como compositor la realizó con compositores representantes de la Generación del 51 como Salvador Gómez, Tomás Marco, Carmelo Bernaola, Cristóbal Halffter, Luis de Pablo y Arturo Tamayo.

Según aparece en *El Álbum de Colien*<sup>1</sup> el propio compositor manifiesta sobre su poética: "...Melancolía puede ser la causa o consecuencia de un cierto bloqueo de la ilusión, de una cierta desconfianza los espejismos del pasado o del futuro... Un estado de ánimo (un enfoque) que lleva a no buscar ni en el pasado ni en el futuro, el paraíso perdido del paraíso prometido, y por tanto, permite a la obra de arte circular por la historia sin ningún dramatismo, con todo descaro con libertad..."

**ESTUDIO DOBLE** La pieza está fragmentada por las tres indicaciones de *tempo* y de metrónomo: *Moderato, all'intorno di* ♩ = 112; *Poco meno mosso, all'intorno di* ♩ = 108; *Più Mosso, all'intorno di* ♩ = 132. Además la última parte se repite con la indicación *ripetere indef.* Estas sutiles diferencias de velocidad son algo complicadas para un nivel elemental y la última parte, que es la más veloz, es también la más complicada de coordinación (Figura 3.1 en la página siguiente).

El nombre de *Estudio Doble* seguramente responde a que son dos melodías a distancia de octava que se van persiguiendo y como resultado se percute un ritmo de semicorcheas distribuido entre ambas manos. Las dos primeras partes se basan en el ascenso cromático desde el re hasta el fa $\sharp$  y la última parte realiza diferentes diseños utilizando las notas *si-do $\sharp$ -re-mi-sol* en la mano derecha y *do-re $\sharp$ -fa-fa $\sharp$*  en la mano izquierda destacando como eje o nota más utilizada el *do $\sharp$* .

La dificultad radica en el control rítmico, la distribución de las notas entre ambas manos (espacialidad del teclado), la fidelidad a las numerosas indicaciones de matiz (desde el *pp* del final a las pequeñas variaciones entre el *p* y el *mp* de casi toda la obra) y la independencia de nivel de volumen sonoro de cada mano.

---

<sup>1</sup> *El Álbum de Colien*. Barcelona: Ed. Cecilia Colien Honneger, 1995, pág. 72.



Figura 3.1: *Estudio Doble*. Aracil.

### 3.1.2. *Alcances* de Ramón Barce

Ramón Barce (1928 - 2008) es una de las figuras fundamentales en la música del siglo XX tanto por su labor compositiva, como por sus traducciones y su ingente actividad organizadora (Grupo Nueva Música, conciertos Sonda, grupo Zaj, la puesta en marcha del Aula de Música del Ateneo de Madrid o la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles). Es a partir de los años sesenta cuando empieza a ser considerado como el indiscutible intermediario entre las corrientes compositivas europeas y la actividad creadora musical española, dada su increíble capacidad integradora.

Barce es un compositor que ha buscado de forma autodidacta desde el expresionismo una rigurosa organización a través del planteamiento serial, el serialismo atemático (uso de formantes como elementos generadores de la obra). A partir del *Estudio de sonoridades para piano*, a través de la experimentación y búsqueda, llega a una reflexión artística sobre el propio fenómeno sonoro.

En 1965 Barce crea un nuevo sistema armónico que denomina “Sistema de niveles”, que utiliza a partir de entonces en todas sus composiciones. Con dicho sistema pone límites al expresionismo, constante en su obra hasta entonces, definiendo las unidades sonoras, al tiempo que establece unas reglas con cierto margen de flexibilidad. Este sistema consiste básicamente en adoptar en cada caso una escala de 10, 9 u 8 notas en las que hay una nota principal y están ausentes sus quintas justas superior e inferior. Se mantiene así una referencia acústica sin recurrir a la tonalidad tradicional. En los nueve *Preludios para piano* y también en los 48 *Preludios para piano*, plasma el sistema de niveles en los que se puede percibir claramente la presencia de la nota nivel y el uso de los modos antiguos.

En esta búsqueda por experimentar escribe bastante música para piano: *Canción*



*de cuna* op.1, 1957; *Estudio de sonoridades*, 1962; *Estudio de densidades*, 1965 (EMEC); *Nueve pequeños preludios*, 1965; *Estudio de valores*, 1967; *Itálica*, 1982; *48 Preludios para piano*, 1973-83 (EMEC/RM); *Tango para Ivar*, 1984; *Canto y memoria*, 1994; *Alcances*, 1995; *Fantasía del tiempo recobrado*, 1995; *Sonata n.º 1*, 1997 y *Sonata n.º 2*, 1997.

El mismo Barce indica:

Mis intenciones estéticas podrían resumirse así: creación de estructuras sonoras perceptibles y expresivas con formas fluyentes y temporalmente flexibles; ...un trabajo intelectual, no en el sentido de hilvanar sentidos lógicos, pero sí en el de combinar con sentido unos materiales sonoros...<sup>2</sup>

“Tendría que explicar... por qué necesito un sistema. O más precisamente, por qué necesito una escala. Por una parte, me resulta imposible (e incomprensible), seguir utilizando el sistema tonal. Por otra, me resulta igualmente imposible escribir música sin base ninguna, como un puro tanteo de relaciones improvisadas. Una gran parte de la música actual, por huir de toda nueva organización estable, cae en la imitación retrospectiva, en la simplificación elemental y mecánica o en un simbolismo que llega a lo ritual (¡tres maneras, por cierto, de ignorar pueril y frívolamente la carga de contenido profundo que reside en la forma como creación!)<sup>3</sup>.

**ALCANCES** Esta pieza está compuesta en el nivel de *do#* y la escala que utiliza es: *do#-mi-fa-sol-la-sib-si (o do#)-do*. Esta nota cobra especial importancia a partir del tercer sistema cuando se percute insistentemente. Una de las dificultades que plantea es la ausencia de compás y por tanto la total libertad rítmica y la ausencia de acentos que estructuren la escucha y la interpretación (Figura 3.2 en la página siguiente). Además se complica rítmicamente por el choque entre los tresillos y el contratiempo en subdivisión binaria en la otra mano.

La pieza va creciendo en intensidad a medida que avanza, debido al aumento de la densidad y la búsqueda de un registro cada vez más amplio en el piano y la sensación de precipitación de los elementos al comprimir el material, incidir más

---

<sup>2</sup>Ramón Barce: *Autoanálisis 1961*. Citado en el libro de Ángel Medina, *Ramón Barce*, pág. 41

<sup>3</sup>Fernando J. Cabañas Alamán: biografía de sobre el compositor de 1991 [www.catalogodecompositores.com](http://www.catalogodecompositores.com) consultada el 8/10/10

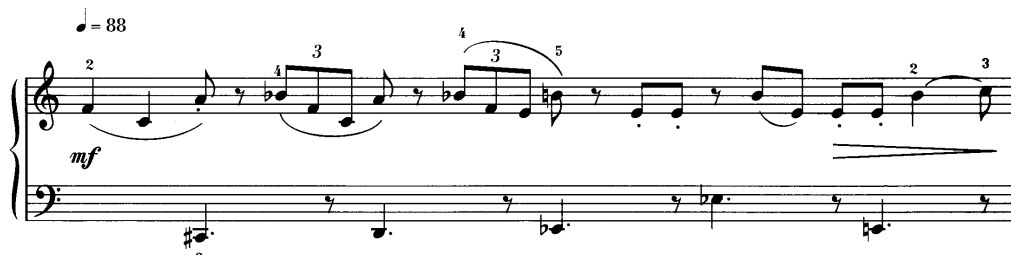


Figura 3.2: *Alcances*. Barce.

en el contraste entre *legato-staccato* y la polirritmia del tres-contra-dos. La mano izquierda comienza realizando leves apoyos en negras con puntillo para a partir del tercer sistema cobrar un gran protagonismo con continuos desplazamientos de la zona central del teclado a la grave. Las indicaciones de matiz son muy generales del *mf* al *f* acabando en un acorde en plaqué con una distancia de novena en la mano izquierda, no muy asequible para una mano pequeña, pero que ayuda al efecto del *sfz* que indica el compositor.

### 3.1.3. *Cristalls per a piano* de Salvador Brotons

La música de Brotons (1959 - ) se podría inscribir dentro de una corriente neo-romántica acusando un amplio espectro de influencias estilísticas dentro de la música tonal del XX: Prokofiev, Shostakovich, Bartók y Hindemith y de los compositores españoles cabe destacar Montsalvatge, Ros Marbá y Oltra entre otros. Sus obras se basan en el establecimiento de unos puntos de referencia que conducen a una polaridad: tonalidad fluctuante pero siempre con una gran voluntad comunicativa, flexibilidad en los esquemas morfológicos y gran eficacia comunicativa.

Dentro de su breve producción para piano sólo encontramos: *Elegía per la Mort d'en Shostakovitch*, 1975; *Tres peces breus*, 1975; *Ideals Utòpics*, 1976; *Interludi para la mano izquierda* y *Cristalls per a piano*, 1995 (*Álbum de Colien*)

Según aparece en El *Álbum de Colien*<sup>4</sup> el propio compositor manifiesta sobre su música: “Cada nueva obra es un mundo diferente. En cada pieza pueden perseguirse objetivos distintos, y el vocabulario empleado es sólo un medio para comunicar el mensaje deseado. Componer es comunicación, ante todo con uno mismo, y luego con el mundo exterior. El lenguaje tiene que estar siempre al

<sup>4</sup>El *Álbum de Colien*, pág. 59.

servicio del objetivo expresivo del compositor. El tiempo juzgará las obras únicamente por la cualidad de su poder impactante en la audición. Una obra sólo tiene valor si cuando se escucha produce un impacto significativo en el oyente”.

**CRISTALLS PER A PIANO** Con la indicación de *Cristalino*  $\text{♩} = 56$  nos presenta una pieza de carácter intimista que busca las resonancias del piano mediante largos pedales e incluso el uso del pedal *una corda*. Podríamos decir que estamos en un modo de do eólico, con pequeñas fluctuaciones, que se desarrolla en el registro medio-agudo del piano exceptuando la última nota de la pieza que percute las dos octavas extremas (*do0-do1* y *do6-do7*).

Comienza con una pequeña introducción que ya plantea la concepción estética de toda la pieza y termina con el mismo material a modo de resumen. El compositor plantea largas melodías en *legato* en la mano derecha mientras que la izquierda realiza un acompañamiento envolvente que recuerda un poco a los preludios de Debussy. Técnicamente plantea extensiones algo complicadas, en el caso de que el niño tenga las manos pequeñas, pero se puede hacer algún arreglo ayudándose de la otra mano.

### 3.1.4. *Un Sospir* de Jordi Cervelló

Considerado un artista independiente que pertenece a una generación intermedia posterior a Mompou, Homs, Blancafort o Montsalvatge y aunque es coetáneo de la generación del 51 no se le considera dentro de ella. Cervelló (1935 - ) busca en su obra instrumental la simplicidad del lenguaje huyendo de lo artificial y del desarrollo del material. Su producción para piano es bastante interesante y abarca las siguientes obras: *Balada (Homenatge a Arthur Rubinstein)*, 1973; *Meditació*, 1980 (Clivis); *Estudi fantasia*, 1982 (CE); *A Franz Schubert*, 1993 (BO); *Un sospir*, 1995 (*Àlbum de Colien*); *Petita Suite*, 1996 (BO) y *Momento musical*, 1996 (BO).

Francesc Taverna-Bech<sup>5</sup> escribe sobre la música de Cervelló: “Su obra instrumental tiene una dimensión homofónica con una sensibilidad armónica alejada de artificios contrapuntísticos con un lenguaje modal, uso ocasional de la escala de tonos, elevado cromatismo y una escritura llena de figuraciones en obstinato

---

<sup>5</sup>Francesc Taverna-Bech: biografía del compositor, 1994 [www.catalogodecompositores.com](http://www.catalogodecompositores.com) consultada el 8/10/10

y perpetuum mobile. El proceso de crecimiento formal se produce por yuxtaposición y adición de bloques discursivos internamente ordenados atendiendo a una proliferación de secuencias y progresiones armónicas antes que el desarrollo del material. [...] En definitiva en la música de Cervelló existe un compromiso profundamente asumido con todo aquello que conforma la tradición histórica de la música, de la senda que se ha seguido desde los lejanos Josquin Des Près o Buxtehude y que pasando por creadores tan decisivos como Bach, Beethoven, Brahms o Mahler llega a nuestro tiempo con nombres de tan importante significación como son Bartók, Dutilleux o Shostakovich. Incuestionablemente la aportación de todos ellos constituye un acervo que no puede olvidarse, ni destruirse por el sólo afán de sorprender a la concurrencia, y esto Cervelló lo tiene profundamente arraigado en su conciencia.”

**UN SOSPIR** Es una pieza muy sencilla desde el punto de vista formal que consta de pequeñas frases de cuatro compases (aa’) que desarrollan una melodía en la mano derecha basada en el intervalo de segunda y un acompañamiento en la mano izquierda en *ostinato* (Figura 3.3). Después aparece una breve sección contrastante (cc. 9-11) con amplios desplazamientos y escritura en tres pentagramas, que ayuda a clarificar la distribución de las manos, para volver en el cc. 12 al material inicial a” esta vez con un acompañamiento en octavas en la mano izquierda. El centro tonal es La aunque con pequeñas fluctuaciones.



Figura 3.3: *Un Sospir*. Cervelló, cc. 1 - 4.

### 3.1.5. *Contrappunto cromático* de Carles Guinovart

Guinovart (1941 - 2007) destaca en su labor pedagógica impartiendo numerosos cursos de análisis (fue pionero en el campo del Análisis musical, sobre todo del

XX, la teoría de H. Shenker y sus gráficos sinópticos). Además dedicó parte de su actividad profesional a impulsar la creación de infraestructuras estables a favor de la música y de los estudios musicales mediante la iniciación del “Curso Internacional de Música de Girona” donde se impulsaba la proyección de la música contemporánea y particularmente de la música catalana más reciente, a través de un concurso de composición y otro de interpretación de la música del siglo XX.

En su música para piano podemos encontrar reminiscencias de los grandes maestros de la literatura pianística española como Albéniz, con la obra *Araberc* (1987) que puede ser considerada como una verdadera prueba virtuosística del piano contemporáneo, tras la *Iberia*, con un gran carácter abstracto, lirismo jondo, expansión del ritmo, rasgos orientales, rico colorido y persistencia interválica, o Falla con la obra *Apunte jondo* de 1996, escrita indistintamente para clave o piano, donde destaca su extrema claridad y sencillez así como los guiños al Compositor del *Amor Brujo* por los punteados y arpegios rápidos que recuerdan los recursos guitarrísticos, el desarrollo de lo que sería la voz del “cantaor”. Según Pedro González Mira en la presentación al concierto del día 1 de marzo de 2000 en el ciclo “Nacionalismo musical del Siglo XX” en la Fundación Juan March: “Desde el punto de vista expresivo, la línea flamenca encuentra en Guinovart el más adecuado vehículo para su estilo post-expresionista.”

En la presentación de la pieza estudiada en el *Álbum de Colien*<sup>6</sup> explica: “Su pedagogía pretende descubrir las esencias del arte sonoro desde la partitura, o, invirtiendo los términos, presenciar imaginativamente cómo la partitura va tomando cuerpo (como composición) en razón de esas esencias. Su visión de la música tiene en cuenta particularmente el sentido del timbre (en su concepción actualizada), el juego espacial y, en algunas de sus obras, la procedencia de la fuente sonora o hasta el movimiento gestual, como en *Voyage au fond du miroir* (Premio Ciudad de Barcelona 1989).”

Catálogo de obras para piano solo: *Peça per a piano*, 1974; *Araberc*, 1987; *Stella splendens*, (p prep.), 1987; *Contrappunto cromático*, 1995 (*Álbum de Colien*); *Omaggio a Bela Bartók*, 1995; *Apunte jondo (Para Don Manuel)*, 1996, (cl o p).

**CONTRAPPUNTO CROMÁTICO** La pieza se presenta dividida en secciones, de cuatro compases cada una, tanto por las comas de fraseo, como por

---

<sup>6</sup> *El Álbum de Colien*, pág. 129.

las dobles barras y la separación física en la partitura. Dentro de un atonalismo libre desarrolla imitaciones entre las tres voces que aparecen repartidas indistintamente entre las dos manos hasta la llegada al punto culminante de la pieza en el cc.19 con un *forte* súbito y una textura homófona en cuatro voces en *tenuto*. Formalmente nos encontramos con una primera parte, que incluye dos secciones, con la indicación de *Lento* ♩ = 60 - 66. Después una segunda parte que incluye cuatro secciones y que requiere un cambio de *tempo* (*poco più mosso*, ♩ = 72 ca.). Se llega en la última sección al punto culminante para terminar con una Coda identificada como tal por el propio autor, presentando un final alternativo para la mano derecha (*possibile finale organo*).

La dificultad técnica y musical que presenta esta pieza consiste en el control e independencia de las voces, los cruces de manos del cc.7 y la necesaria fidelidad a las numerosas indicaciones de pedal y a los matices que aparecen (Figura 3.4)

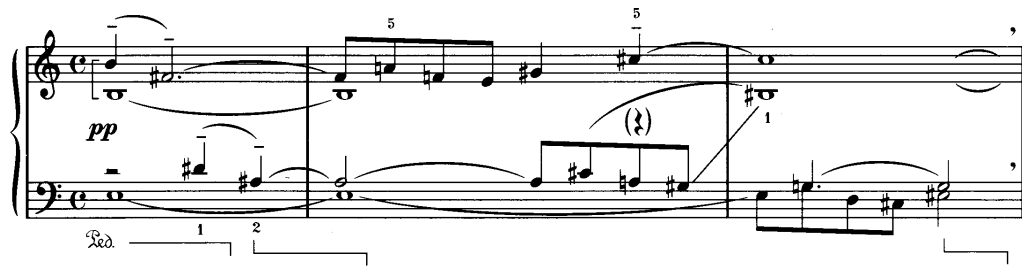


Figura 3.4: *Contrappunto Cromático*. Guinovart

### 3.1.6. *Muntanyí* de Josep M. Mestres Quadreny

Es uno de los músicos representativos de la Generación del 51 en el área catalana y de la vanguardia. Se le asocia a artistas plásticos y literarios como Miró, Tàpies o Brossa y ha colaborado con ellos, realizando música incidental para teatro, cine, musicales, ópera y ballet. Fue uno de los pioneros en la composición basada en cálculos estadísticos. En su música busca un espíritu de renovación permanente del lenguaje con la incorporación de nuevas técnicas, tanto en la propia composición como en el uso de instrumentos. Mestres Quadreny (1929 - ) también destaca por su labor como promotor de grupos y organizaciones musicales: Círculo Manuel de Falla, Música Oberta, Club 49, Conjunt Català de Música Contemporània, Laboratori de Música Electroacústica Phonos y Grup Instrumental Català, juntamente con Carles Santos.

Según Francesc Taverna-Bech<sup>7</sup>: “Para Mestres el arte musical no es sólo crear un mundo sonoro, sino también indagar cómo este mundo, este orden sonoro, puede influir en la evolución del entorno, de qué manera pueden crearse nuevas músicas partiendo de bases o incluso de terrenos que no son los suyos.”

En la presentación de la pieza estudiada en el *Álbum de Colien*<sup>8</sup> aparecen las palabras del propio autor: “La música es un juego. Un juego que esconde un profundo misterio. El músico posee la llave para escrutarlo y hacerlo evidente. Afila la imaginación”.

Catálogo de la obra para piano: *Sonata per a piano*, 1957; *Cop de Poma*, 1961; *Tres Cànonns en Homenatge a Galileu*, 1965 (piano y 3 cintas magnéticas); *Muntanyí*, 1995 (*Álbum de Colien*); *A tomb de dau*, 1998; *Balalaia*, 1998; *Viarany*, 1999; *Toc de versat*, p 4 manos, 2000.

**MUNTANYÍ** Esta pieza es muy clara y sencilla en su comprensión y ejecución. Presenta el material de forma muy asequible para que un niño pueda hacerlo suyo y acercarse a la sonoridad “no tonal”. Es un estudio de sonoridades y para ello reparte entre ambas manos la aparición de los sonidos de forma gradual para llegar a acordes de cuatro notas con una indicación clara en cada caso de la dinámica que exige. Formalmente es una sucesión de sonoridades que llevan a acordes que se dilatan en el tiempo (de dos a cinco compases en total). Acaba la pieza indicando la utilización de los dos pedales (*una corda* y pedal derecho). Requiere por parte del intérprete el dominio de la técnica del *legato* de dedos así como un gran trabajo de control del sonido para graduar adecuadamente las dinámicas.

### 3.1.7. *Pastoral D’Automne* de Xavier Montsalvatge

Montsalvatge (1912 - 2002) es uno de los compositores de mayor proyección internacional, convirtiéndose en una referencia fundamental en la música contemporánea. En los años en que comienza a componer la influencia del wagnerismo, que tanto había influido en la música catalana de principios de siglo, ya no tenía la misma fuerza. Es por ello que su música está más influenciada por compositores franceses como Milhaud y Poulenc que por la estética germánica. Debido

---

<sup>7</sup>Francesc Taverna-Bech: biografía del compositor, 1995 [www.catalogodecompositores.com](http://www.catalogodecompositores.com) consultada el 9/10/10

<sup>8</sup>*El Álbum de Colien*, pág. 28.

a su formación y al momento histórico en el que hallaba Montsalvatge no llegó a romper con el lenguaje tonal, a pesar de su capacidad inventiva y su búsqueda por experimentar para enriquecer su lenguaje. Su producción abarca todo tipo de formaciones instrumentales o a solo, conciertos, teatro, bandas sonoras, música para televisión y còbla.

La obra pianística de Montsalvatge no es muy extensa y sus composiciones suelen ser obras de reducidas dimensiones excepto la *Sonatine pour Yvette* (la hija del compositor) y el *Concierto breve*. El catálogo de piano solo de Montsalvatge comprende: *Tres impromptus*, 1933; *Tres Divertimentos*, 1940 (Southern Music) vers para 4 manos ó 2 pianos; *Ritmos*, 1942; *Divagación*, 1950; *Elegía a Maurice Ravel*, 1952; *Sonatine pour Yvette*, 1960 (Salabert); *Sketch*, 1966; *Alegoría a Joaquín Turina*, 1982; *Sí, a Mompou*, m. i, 1983; *Una página para Arthur Rubinstein*, m. i., 1987; *Berceuse a la memoria de Óscar Esplá*, m. i., 1987; *El arca de Noé (evocaciones pianísticas para la juventud)*, 1990; *Variaciones sobre el tema del impromptu, D 935/2*, de Schubert, 1993; *Pastoral d'Automne*, 1995 (*Álbum de Colien*).

De Montsalvatge dijo Francesc Taverna en 1993:

De algún modo el espíritu y la luminosidad del arte mediterráneo, cristaliza, en el caso de Montsalvatge, en la nitidez y concisión de su discurso sonoro, asimismo siempre revestido de bellas coloraciones instrumentales. No hay pues en su música la ambigüedad de la armonía cromática, ni tampoco la complejidad en el desarrollo y elaboración de la estructura, sino que en ella se manifiesta la claridad y pureza lírica del sutil juego contrapuntístico, así como la medida y el sentido de la proporción a la hora de dar forma a la obra<sup>9</sup>.

En la presentación de la pieza estudiada en el *Álbum de Colien*<sup>10</sup> aparecen estas palabras del propio autor: “El compositor en su larga trayectoria, a partir de una breve etapa nacionalista de raíz latinoamericana, evolucionó resueltamente hacia un proceso de abstracción para alcanzar en su madurez una simbiosis estilística que incluyó las principales tendencias estéticas de la música contemporánea, abarcando desde el postimpresionismo hasta aproximaciones al atonalismo y los recursos aleatorios”.

---

<sup>9</sup>Francesc Taverna, 1993; [www.catalogodecompositores.com](http://www.catalogodecompositores.com)

<sup>10</sup>*El Álbum de Colien*, pág. 40.



**PASTORAL D'AUTOMNE** Al realizar en análisis de esta pieza lo primero que sorprende es que está escrita en un solo pentagrama. La distribución de las manos es del propio compositor (mano derecha hasta el c. 26 y mano izquierda hasta el 39 donde acaban la pieza las dos manos simultáneamente). Con la indicación *Andantino senza rigore* utiliza pequeñas células que va repitiendo en diferente orden y despliega por diferentes partes del teclado (cc. 3, 6, 7 y 10). Al comenzar la mano izquierda en el c. 27 utiliza material nuevo con los acordes de tríada que se mueven por movimiento paralelo. El uso del pedal es imprescindible para ayudar a mantener las notas largas que exige el compositor aunque no hay ninguna indicación al respecto (Figura 3.5).

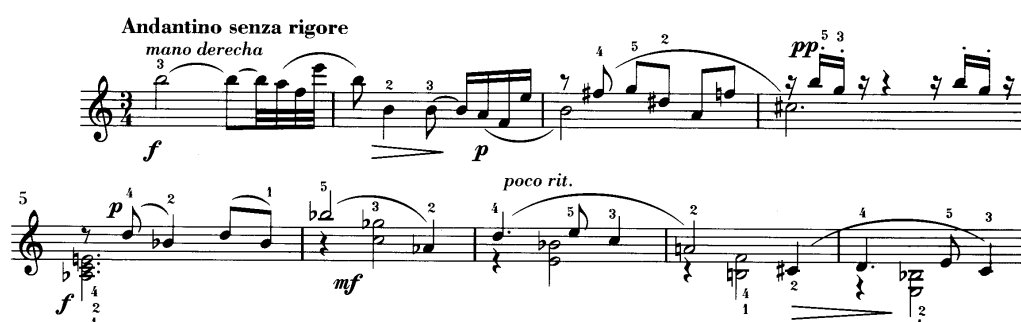


Figura 3.5: *Pastoral D'Automne*. Montsalvatge.

Montsalvatge ya había compuesto tres piezas para la mano izquierda como *Sí, a Mompou*, m. i. (1983) *Una página para Arthur Rubinstein*, m. i. (1987) y *Berceuse a la memoria de Óscar Esplá*, m. i. (1987). Dentro del repertorio pianístico sí encontramos bastantes obras pensadas para la mano izquierda donde la dificultad técnica es muy elevada ya que realmente el instrumento suena como si se utilizaran las dos manos, pero lo original de este planteamiento es que está pensado para un nivel elemental de interpretación para niños, trabajando las dos manos de forma alterna.

### 3.1.8. *Minimal* de Gonzalo de Olavide

Se considera que pertenece a la Generación del 51, aunque su formación en Colombia y Ginebra le lleva por una trayectoria independiente: serialismo, aleatoriedad, sincronía-diacronía, cuadrado mágico, la serie universal de intervalos, etc. Su catálogo de obras es muy amplio destacando su interés por la música de cámara, y diferentes conjuntos instrumentales, y la experimentación con la música electrónica. Olavide (1934 - 2005) además también escribe breves páginas para el piano: *Sonata della ricordanza*, 1975; *Perpetuum mobile*, 1986; *Tres*

*fragmentos imaginarios (Páginas para Arthur Rubinstein)*, 1988; *Minimal*, 1995 (*Álbum de Colien*).

Álvaro Guibert sobre la música de Olavide manifiesta que es seria, auténtica, independiente, austera y, a fin de cuentas, hermosa y elegante:

La seriedad en Olavide no es sinónimo de gravedad o pesantez, ni se opone a la frescura, a la gracia o al humor. Olavide es serio en el sentido de que componer para él no es un juego, sino su principal medio para expresarse y relacionarse con el mundo. La austeridad de su música es reflejo de la de su carácter, y forma parte del autorretrato. Se manifiesta, por una parte, en las dimensiones de su catálogo, breve, con no mucho más de una obra al año, y por otra, en la esencialidad de esa cuarentena de obras. Olavide no cede a la tentación del camelo, del trazo grueso y de los pasajes de relleno. Sus obras tienen sustancia por todas partes, se las mire por donde se las mire.<sup>11</sup>

En la presentación de la pieza estudiada en el *Álbum de Colien* aparecen las siguientes palabras del compositor:<sup>12</sup>: “Si nos atenemos a la estética como modo de percibir y sentir la música, yo diría que – Intentando ante cada obra lo imposible: partir de cero - mi música y mi forma de componer se fundan en una memoria de la escucha, memoria propia e independiente que se eslabona sin embargo con todo el pasado y con el presente del que surgen. La fidelidad a una trayectoria absolutamente personal y la persistencia de la gran memoria de la música me hacen difícil situarme en una escuela o tendencia determinada”.

**MINIMAL** En esta pieza, aunque aparecen algunas dificultades técnicas importantes, como el movimiento rápido en fusas, los trinos o las octavas, la manera de tratarlas y la velocidad indicada hace que pueda ser factible para un nivel de grado elemental. Podemos distinguir tres secciones: introducción (6 cc. que nos presenta la sonoridad característica de la pieza) - primera sección (10 compases donde desarrolla el material) - final contrastante (8 cc. basados en el ritmo de semicorchea-corchea con puntillo repartido entre las dos manos y en octavas en *forte* y *marcatissimo*). Destaca el movimiento por cuartas y el uso del floreo como recursos melódicos.

---

<sup>11</sup>Álvaro Guibert, biografía del compositor, 1996; [www.catalogodecompositores.com](http://www.catalogodecompositores.com) consultada el 9/10/10

<sup>12</sup>*El Álbum de Colien*, pág. 87.

### 3.1.9. *En Relleu* de Jesús Rodríguez Picó

Gracias a su actividad como instrumentista, Rodríguez Picó (1953 - ) se familiarizó con la música contemporánea. También se ha interesado por la pedagogía musical, incluyendo entre sus composiciones obras pensadas para los estudiantes (*Fragments d'estiu*, las cantatas *Dissabte matí* y *El partit del segle*) y por la difusión de la Música a través de su labor en diversos medios de comunicación y diferentes revistas especializadas, destacando además el libro sobre Xavier Benguerel, obra y estilo, publicado por Idea Books.

Respecto al análisis de su estilo compositivo, según David Picó <sup>13</sup> no se le puede encuadrar en ninguna tendencia en concreto sino que le da mucha importancia a la capacidad comunicativa, la expresión y la inteligibilidad por encima de todo y no como ejercicio de aislamiento abstracto. En sus obras encontramos afinidades con el minimalismo norteamericano, aunque no usa la repetición de forma sistemática si no que la usa para explicitar los elementos fundamentales de la composición, y un uso de la segmentación del material compositivo por estratos diversificados. En las primeras composiciones utiliza algunos procedimientos flexibles así como nuevas grafías. Dentro de su producción para piano solo encontramos: *Mille Artifex*, 1976; *Polisoia I*, 1976; *Autour de la Lune*, 1977; *En Relleu*, 1995 (*Álbum de Colien*); *Toccata*, 2001.

En el *Álbum de Colien* describe él mismo así los caracteres de su obra:

Los elementos básicos que están presentes en todas mis obras, aunque en diferentes proporciones, y que determinan el proceso de composición, son los siguientes: tematismo y pulsación rítmica; utilización de la tonalidad y de la atonalidad (por oposición o combinación); presencia de la historia, en forma de citas; utilización del virtuosismo instrumental; relación timbre-color; influencias extramusicales<sup>14</sup>.

**EN RELLEU** Pieza de estructura simétrica (ABB'A'). El material de la sección A se basa en la alternancia de manos, el *staccato* y los constantes desplazamientos por el teclado. En la sección B se alternan arpeggios en la mano izquierda con pequeñas imitaciones entre las dos manos. En la última sección

<sup>13</sup>David Picó: "Rodríguez Picó, Jesús", *Diccionario...*, vol. 9, 314-316

<sup>14</sup>*El Álbum de Colien*, pág. 62.

A' hay una recapitulación de todos los materiales. Una de las dificultades que plantea el compositor es el mantenimiento de la dinámica en *ff*, *f* o *mf* así como los constantes acentos desplazados y las síncopas que dan una sensación de “desorden” métrico.

### 3.1.10. *Colien's Peace* de Miquel Roger

Roger (1954 - ) destaca por su labor pedagógica. Hay poca información sobre el compositor. Su producción para piano abarca: *Set de set*, 1977; *Per a Liliانا*, 1981; *Inventio*, 1991; *Colien's Peace*, 1995 (*Álbum de Colien*); *Dotze estudis per a piano*, 1997-2000 (La Mà de Guido).

En la presentación de la obra en el *Álbum de Colien* aparecen las siguientes palabras del compositor:

La música ocupa un lugar de importancia en la cultura porque tiene sus propios medios para expresarse. El compositor es parte de estos medios al igual que el intérprete. Nos encontramos ante una música escrita por alguien e interpretada por alguien, realizándose así un encuentro que es propio del hecho musical. No importan los individuos concretos, importan los hechos<sup>15</sup>.

**COLIEN'S PEACE** Pieza de estructura tripartita ABA' que queda delimitada por dos compases de notas repetidas (cc. 6 y 14). El compositor exige la búsqueda de grandes efectos como *molto crescendos* sobre el mismo material repetido, dinámicas extremas (rango de dinámicas del *pp* al *fff*) cambios bruscos de dinámica (del *f* al *pp sub* y *echo*), *accelerando* escrito (cc. 6) y el efecto contrario en el cc. 14. El material de la sección A y A' se basa en la repetición de un motivo de cuatro semicorcheas (A en manos alternas y A' duplicándose ambas manos con el consiguiente salto por movimiento paralelo). En la sección B busca los registros extremos del teclado en acordes llenos de cuatro y cinco notas. (Figura 3.6 en la página siguiente)

---

<sup>15</sup> El *Álbum de Colien*, pág. 79.

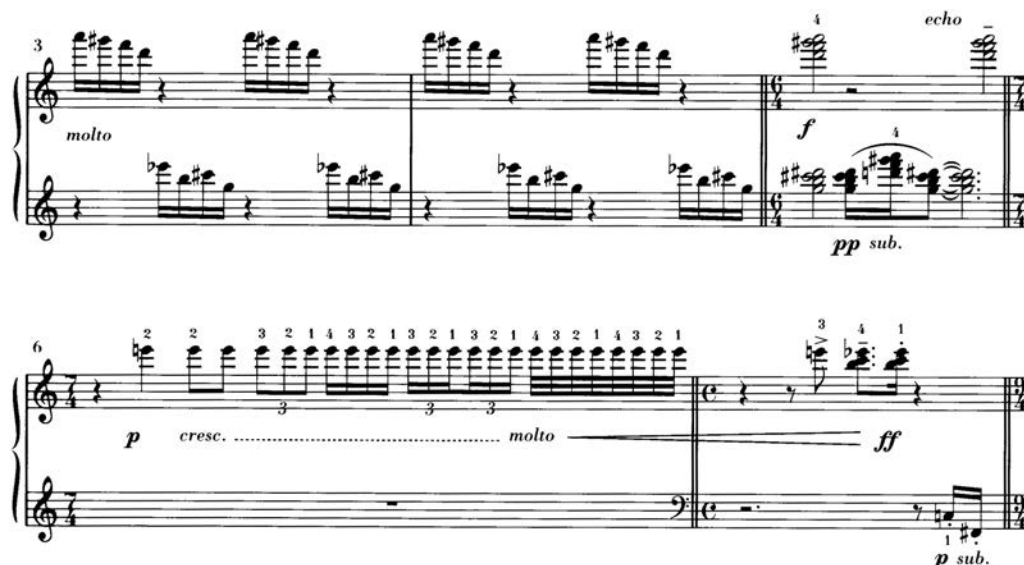


Figura 3.6: *Colien's Peace*. Roger (cc. 3-7).

### 3.1.11. *Ricercata* de Jesús Rueda

Rueda (1961 - ) es uno de los compositores con mayor proyección a nivel nacional e internacional con una obra diversificada y variada. Recibe influencias del Jazz, de Scriabin (al que admira profundamente) y aprovecha todo el material musical que está a su alcance como herramienta de trabajo. En 1985 utiliza la técnica serial sobre todo en lo referente a la combinación rítmica. Respecto al análisis de su obra para piano se pueden apreciar influencias de las matemáticas (*Estudios para piano*), uso de la técnica del doble escape (influencia de Nono en *Estacionario*, 1989) y piezas pensadas para los estudiantes de piano como *Cinco Miniaturas* (pensadas para un nivel medio aunque complejas), las *Invenções* (compuestas por el curso de Lucena) y las *Invenções*. Dentro de su catálogo de la obra para piano destacan: *Estudios I-VI*, 1987-89; *Cinco miniaturas*, 1995; *Ricercata*, 1995 (*Álbum de Colien*); *24 Interludios*, 1996-99; *Mephisto*, 1999; *Invenções*, 1999.

En la presentación de la obra en el *Álbum de Colien* aparecen las siguientes palabras del compositor:

*No tengo filosofía, tengo sentidos.* Con estas palabras de Fernando Pessoa definiría el itinerario de mi música con el producto de la expresión a través de mis sentidos. Sobre todo música expresiva, música sin ataduras a una estética por convención, música fiel

al momento en el que surge, sin pretensiones experimentales ni de vanguardia beligerante. En definitiva, música, simplemente<sup>16</sup>.

**RICERCATA** Con la indicación de *Mesto e rubato* se presenta esta pieza basada en el diálogo entre ambas manos, con una sonoridad que se recrea en el cromatismo en cierta manera romántico, muy modulante, como jugando con el movimiento de ambas manos buscando la plasticidad y la resonancia. El fluir de los sonidos tan sólo se ve estructurado por los calderones de los compases 3, 11, 23 y en la última parte se interrumpe un discurso casi sin final de preguntas y contestaciones entre ambas manos. Técnicamente requiere un gran control de la sonoridad por los continuos arpeggios distribuidos entre las dos manos, así como los constantes desplazamientos por el teclado. (Figura 3.7)

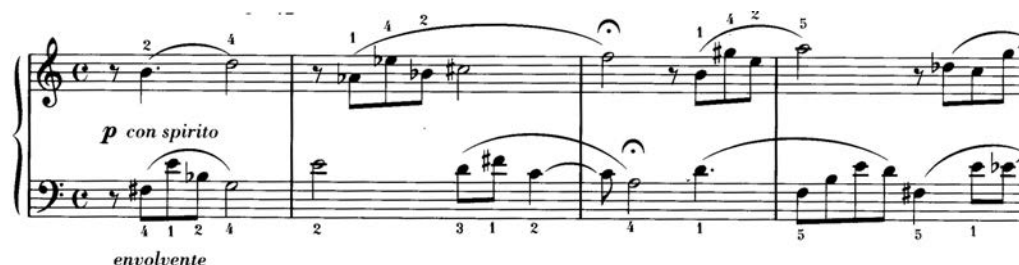


Figura 3.7: *Ricercata*. Rueda.

### 3.1.12. *Pins* de Albert Sardá

Compositor de estilo ecléctico que destaca tanto por su labor docente como por ser cofundador de la Associació Catalana de Compositors y de la Fundació música Contemporània. Su producción para piano es pequeña pero significativa: *Cinc peces a piano*, 1970; *Rakhle II*, 1983; *Variaciones sobre un tema de Schubert*, 1993; *Pins*, 1995 (*Álbum de Colien*).

En la presentación de la obra en el *Álbum de Colien* aparecen las siguientes palabras del compositor:

Se podría considerar que mi música está marcada y condicionada por una pluralidad de estéticas que conviven en este final de siglo XX. Constantemente recibimos influencias del entorno en que nos

<sup>16</sup>El *Álbum de Colien*, pág. 65.

ha tocado vivir y difícilmente podemos sustraernos a ellas. Mi intención, con la mayor honestidad posible, es conseguir un lenguaje en el que, partiendo de las premisas técnicas planteadas por la música atonal y con un tratamiento subordinado al más *refinado eclecticismo*, confluyan en una sola obra de ideas estéticas que yo crea necesarias utilizar y que asimismo sepa aglutinar y unir como recurso formal en la creación del propio discurso musical<sup>17</sup>.

**PINS** Esta pieza está realizada en estilo imitativo en sus inicios que luego pasa a la textura de melodía acompañada (cc. 13) y finalmente aúna ambos procedimientos en la recapitulación (cc. 19). Con la indicación de *Lento ed espressivo* y  $\text{♩} = 48$  nos indica el compositor claramente el carácter de la pieza. Rítmicamente plantea la dificultad de la confrontación entre el tresillo de corcheas, la síncopa semicorchea-corchea-semicorchea y corchea con puntillo-semicorchea (que suele atresillarse). Hay que destacar el cromatismo que se funde con las constantes imitaciones y el ritmo del acompañamiento de la mano izquierda del cc. 12 en adelante, que es ritmo característico de la habanera.

### 3.1.13. *Melodía Mozárabe para el entierro de Párvulos* de Josep Soler

Soler (1935 - ) es una figura fundamental en la música contemporánea española por su labor como pedagogo formando a buena parte de los jóvenes compositores catalanes como Sardà, Olives, Casablanques, Roger, Llanas, María Teresa Pelegrí y Agustín Charles y también por su trabajo en la publicación y traducción de numerosos libros. Ha cultivado todos los géneros: la música de cámara, piano y órgano, música sinfónica y religiosa, destacando de manera especial su dedicación a la ópera. Se le encuadra en la generación del 51.

Según Ángel Medina:

Su música está fuertemente enraizada en la tradición de la II Escuela de Viena, especialmente en Alban Berg, y atraviesa distintas etapas a lo largo de su dilatada producción musical. Efectivamente, tras sus comienzos en el dodecafonismo, muy académico en cuanto

---

<sup>17</sup> *El Álbum de Colien*, pág. 22.

al método, pero autodidacta en su interiorización personal, accede a unos niveles de atonalismo libre, en algunos casos teñido fuertemente de expresionismo, para culminar con la utilización de un lenguaje original que funde el concepto dodecafónico con una reinterpretación del acorde del Tristán. En su amplia producción ha desarrollado una especial dedicación en todo lo concerniente al problema de la instrumentación, que ha sabido transmitir a sus discípulos<sup>18</sup>.

En la presentación de la obra en el *Álbum de Colien* aparecen las siguientes palabras del compositor:

La música es una emoción estructurada, pero sin que la forma trascienda ni se haga patente al oyente: si usa la técnica dodecafónica, atonal, o cualquier otra, esto es sólo un dato de interés para el musicólogo. En música lo realmente importante es la emoción que trasciende a través de ella y que como tal nos viene al encuentro y establece un diálogo con nosotros<sup>19</sup>.

Catálogo de la obra para piano: *Tres peces per a piano*, 1970 (Southern Music); *Tenebrae*, 1975; *Harmonices Mundi*, 1977; *Sonata*, 1979; *Melodía Mozárabe para el entierro de Párvulos*, 1995 (*Álbum de Colien*).

### **MELODÍA MOZÁRABE PARA EL ENTIERRO DE PÁRVULOS**

Escrita en 5/4, 6/4 y 7/4 con diferente armadura de clave en cada mano (ninguna alteración en la mano derecha y dos bemoles en la mano izquierda) aparecen las siguientes indicaciones: lento, pedal por cada nota del bajo, intervalo de 6ª escala Pentáfona (en la armadura de la mano izquierda) y finalmente “antífona procedente de C. Rojo y G. Prado: *El canto mozárabe* (Barcelona, 1929) pág. 80”.

La mano izquierda hace un *ostinato* en negras de la escala descendente (fa - mi<sup>b</sup> - re - si<sup>b</sup> - la) mientras que la mano derecha realiza la melodía mozárabe en teclas blancas con una reexposición en el compás 14 (Figura 3.8 en la página siguiente).

---

<sup>18</sup>Ángel Medina: biografía del compositor, 1995 [www.catalogodecompositores.com](http://www.catalogodecompositores.com) consultada el 9/10/10

<sup>19</sup>*El Álbum de Colien*, pág. 43.



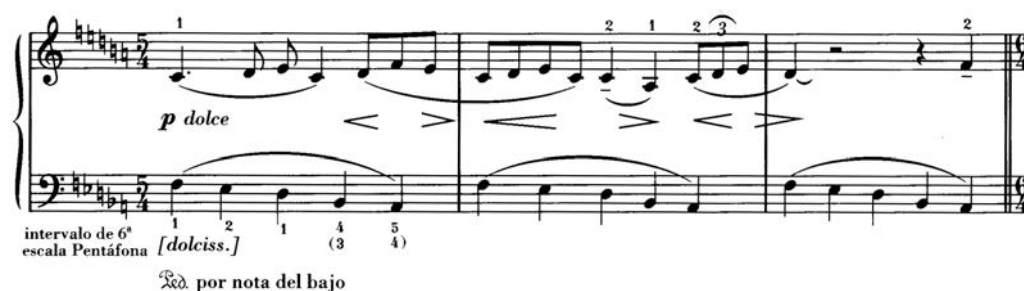


Figura 3.8: *Melodía Mozárabe para el entierro de Párvulos*. Soler.

## 3.2. Concurs de Composició per a Piano Dolors Calvet i Prats

El Concurso de Composición para Piano Dolors Calvet Prats responde a la voluntad de estimular la creación de nuevo repertorio para la pedagogía del piano y, al mismo tiempo, de promover el conocimiento de Dolors Calvet (Vilafranca del Penedès, 1907 - Madrid, 1988). La idea del concurso surgió en el centenario del nacimiento de Dolors (2007), donde se reunieron Joan Cuscó, Conservador de l'Arxiu Musical de Vinseum y miembro de la Societat Catalana de Musicologia, Maria Rosa Juncosa, una ex alumna de Dolors que ha sido durante muchos años profesora de piano e Inma herrera, la hija de Dolors Calvet. Decidieron que, además de los actos de conmemoración habituales (la edición de la partitura *Quaderns de piano*, el concierto, etc.), también se buscó hacer algo que siguiese la labor pedagógica de Dolors Calvet i Prats y de ahí surgió el Concurs de Composició. Para que el Concurso tuviera la relevancia que pretendieron buscaron un jurado de calidad formado por Josep Soler Sardà como presidente además de otro compositor (Francesc Taverna Bech, 2009 y Alejandro Civilotti, 2011 y 2013) y dos pianistas (Diego Fernández Magdaleno y Montserrat Rios Rallé).

El Concurso puede realizarse gracias al convenio firmado entre VINSEUM, Museo de las Culturas del Vino de Catalunya, el Ayuntamiento de Vilafranca del Penedès y la familia de Dolors Calvet. Cabe destacar que el VINSEUM tiene un importantísimo archivo musical con fondos a partir del siglo XVI<sup>20</sup>.

De las tres piezas que han sido seleccionadas en las tres ediciones del concurso tan sólo se analiza la obra de Marian Marquez Ruiz de Gopegui *Deu Variations sobre un tema tradicional*, ya que es la única que se ajusta al objeto de estudio.

<sup>20</sup><http://www.vinseum.cat/?cat/Documentacio/Arxiu/3/165/Arxiu%20Musical>  
consultada el 12/04/15

Las otras dos piezas tan sólo se nombran ya que en su origen debían responder a ampliar el repertorio para la pedagogía del piano pero el nivel que exigen es más adecuado para el Grado Profesional.

*Escenes* de Octavi Rumbau (1980 - ), fue la ganadora de la primera edición del concurso y ha sido editada por DINSIC en 2009. La obra plantea grandes dificultades técnicas y musicales muy importantes más propias del final del Grado Profesional. *Sis preludis* de Moisés Bertran (1967 - ), fue la ganadora de la tercera edición del concurso y ha sido editada por DINSIC en 2013 y dedicada “a Dani García, amigo, pianista”. La obra plantea grandes dificultades técnicas y musicales por lo que no es adecuada para el repertorio infantil.

***DEU VARIATIONS SOBRE UN TEMA TRADICIONAL*** de Marian Marquez Ruiz de Gopegui (1978 - ), fue la ganadora de la segunda edición y ha sido publicada por DINSIC en 2011. De las tres obras ganadoras del concurso es la única que aparece clasificada en la página de la editorial como para Escuelas de música y conservatorios de Grado Elemental con un nivel básico. Sin embargo es una obra muy extensa y plantea un abanico muy amplio de dificultades técnicas y musicales como para poder abordarse en el Grado Elemental por lo que tan sólo si se interpretan algunas variaciones aisladas podría programarse para estos niveles. El tema tradicional que genera la obra es “El gegant del pi” que aparece en la mano derecha en *Do Mayor* mientras que la mano izquierda acompaña exclusivamente con teclas negras e incluso solapándose ambos planos en la misma octava. A partir de aquí desarrolla las diez variaciones y las titula cada una de ellas con partes de la letra del tema tradicional o recrea la letra para poder describir la intención y el carácter musical de cada una de ellas (p.e. “ja no balla” o “els gegants fugats”).

1. Variació I: “el gegant”, pp. 7 y 8. Forma bipartita. Mantiene el planteamiento del tema (teclas blancas en la mano derecha y teclas negras en la mano izquierda) pero la melodía está variada y el acompañamiento más elaborado.
2. Variació II: “del pi”, pp. 8 y 9. Acordes perfectos mayores que se van desplazando y las manos se van alternando coincidiendo sólo en sitios puntuales.
3. Variació III: “ara balla, ara balla”, pp. 9-12. Forma bipartita. En la primera parte la mano derecha realiza un *ostinato* en semicorcheas mientras que la

izquierda despliega una línea melódica descendente en valores largos que llega en el punto culminante en octavas. La segunda parte se basa en notas dobles en terceras, acordes y la proximidad de ambas manos.

4. Variació IV: “del pi, el gegant”, *Tempo tranquilo*, pp. 12 y 13. En esta variación la novedad son los cambios de compás.
5. Variació V: “el gegant del pi!”, pp. 14-16. Sobre un ostinato de un cluster escrito, en corcheas llenas de contratiempos se desarrolla la mano izquierda con grandes desplazamientos y notas dobles. Es una variación compleja tanto rítmicamente como el nivel que exige de coordinación de las manos y los desplazamientos (Figura 3.9).



Figura 3.9: Variació V, cc. 139-141, *Deu variacions...*, Marian Márquez.

6. Variació VI: “balla ara, balla ara”, *Leggiero*, pp. 16 y 17. Variación brillante con octavas quebradas en la mano izquierda y escalas en semicorcheas en la mano derecha.
7. Variació VII: “ja no balla”, *Lento e lugubre*, pp. 17 y 18. La primera parte presenta una textura homófona mientras que en la segunda parte en el registro agudo cambia totalmente el material.
8. Variació VIII: “els gegants fugats”, pp. 18 y 19. Como indica el título utiliza el motivo del primer compás como un fugado donde llega a haber hasta tres voces. Es una variación compleja precisamente por la polifonía.
9. Variació IX: “el gegant de la ciutat”, pp. 19 y 20. En esta última variación antes de concluir trabaja la textura de melodía acompañada de nuevo, presentando una línea melódica en la mano derecha que recuerda al tema tradicional.
10. Variació X: Final, pp. 21-23. Para terminar una variación difícil muy rápida llena de acordes, desplazamientos, y la polirritmia de confrontar el 6/8 con

el 3/4 entre ambas manos así como el cambio de compás entre 2/4 y 6/8 con el contraste que implica entre la subdivisión binaria y ternaria (Figura 3.10).



Figura 3.10: Variació X, cc. 240-245, *Deu variacions...*, Marian Márquez.

### 3.3. Cuadernos de música para disCapacidades. Fundación Música Abierta

En la presentación de la Fundación Música Abierta<sup>21</sup> de esta colección de cuadernos explica las razones que dieron lugar a la idea y creación de estos cuadernos:

Interpretar música no consiste en la mera actividad de producir sonidos con un instrumento, supone mucho más. Implica mejorar la creatividad, desarrollar la capacidad de expresar sentimientos e ideas, facilita las relaciones sociales, educarse culturalmente y en valores, divertirse, aumentar la capacidad de pensamiento abstracto, la memoria, la atención y la concentración.

Cuando un hijo, un amigo, un compañero o cualquier persona del entorno más cercano vive rodeada de músicos es natural que sienta curiosidad por participar e intentar formarse, aprender a tocar un instrumento, juntarse con amigos para formar una banda de rock, tocar duetos para piano y flauta con sus compañeros de conservatorio, o simplemente deleitarse tocando en soledad. Este es el caso de Pablo, que se ha criado rodeado de un ambiente musical envidiable: su hermano Samuel toca la trompeta, su madre es pianista, y algunos amigos estudian en el conservatorio. Pablo tiene problemas en la

<sup>21</sup><http://www.fundacionmusicabierta.org> consultada el 29 de julio de 2012

motricidad de su mano derecha y por esta razón comenzó a tocar la trompa, aunque le habría gustado aprender piano. Él no quiere tocar en ninguna orquesta importante el día de mañana, pero le gustaría poder disfrutar tocando el piano con el resto de sus compañeros y amigos.

La Fundación Música Abierta ha vivido muy de cerca el caso de Pablo y de otras personas que por el hecho de tener una discapacidad no han podido acceder a los estudios musicales como el resto. Por esta razón, el principal objetivo de esta Fundación es facilitar el acceso a la práctica musical a personas con alguna limitación, permitiéndole aprovechar todos esos beneficios de la música, también mejorar sus condiciones físicas (ampliar y mejorar la fluidez de los movimientos) y, sobre todo, permitiéndole participar en la sociedad con las mismas oportunidades que los demás. A lo largo de la historia se han dado casos de músicos que por sufrir una discapacidad han tenido que adaptar sus músicas, o han buscado otros recursos para seguir tocando. Esta idea motivó el trabajo que aquí se presenta. No existen composiciones adaptadas a determinadas discapacidades, por ejemplo a esta dificultad de movimiento en la mano derecha. Por eso quisimos contar con un grupo de compositores situados en las cotas más altas del panorama musical contemporáneo, de los cuales varios han recibido importantísimos galardones y premios, y encargarles que crearan músicas adecuadas para estas personas. Se presentan en esta primera colección diez cuadernos con piezas para piano, guitarra, vibráfono, y algunos dúos para piano y otros instrumentos, acompañados de un CD que incluye una selección de algunas de ellas grabadas por tres prestigiosos intérpretes.

Los compositores, si bien han “simplificado” el trabajo de la mano derecha, no han actuado en detrimento de la sofisticación y nivel de las piezas, por lo que esta colección no sólo será un material útil para personas con dificultad de movilidad en esa mano, sino que pueden ser estudiadas e interpretadas por cualquier músico sin problemas de movilidad.

También aparecen citas de figuras importantes en el panorama musical español como David del Puerto o Diego Fernández Magdaleno:

"Puedo decir que la Fundación Música Abierta ha redescubierto, y permítaseme la redundancia, la necesidad de que la música sea necesaria". David del Puerto (Premio Nacional de Música, 2005)

"Uno de los problemas de la música de nuestro tiempo es su falta de presencia en la educación musical desde el inicio mismo del aprendizaje, con un progresivo desarrollo tanto en el aspecto conceptual como en el técnico. Los Cuadernos publicados por la Fundación Música Abierta forman un conjunto de enorme interés por su variedad y espíritu didáctico en la presentación de diversas estéticas contemporáneas, con un objetivo que engloba no sólo a sus primeros destinatarios -personas con alguna discapacidad-, sino a todos los músicos que deseen acercarse al amplio panorama musical contemporáneo de nuestro país. Estos Cuadernos enriquecen el patrimonio artístico español y forman parte de una iniciativa guiada por un cuidado y sensibilidad tan infrecuentes como necesarios". Diego Fernández Magdaleno (Premio Nacional de Música, 2010)

La colección de *Cuadernos de música para disCapacidades* se presentó el 26 de enero de 2010 en Valladolid y el 29 de Marzo de 2010, en el Auditorio del Conservatorio de Palencia. Todos los *Cuadernos de música para disCapacidades* están editados en Valladolid por la Fundación Música Abierta en 2009.

**La colección se compone de once libros y una grabación:**

- 0: CUADERNO DE MÚSICA ABIERTA (VV.AA.)
- 1: CUADERNO DE CAMPO (E. Igoa)
- 2: CUADERNO DE ESTILOS (S. Lanchares)
- 3: POP (S. Mariné)
- 4: CUADERNO PARA PABLO (R. Moyano, compositor de origen argentino)
- 5: JARDÍN DE NOTAS (D. del Puerto)
- 6: LOS DOS AMIGOS, cuento en música (J. Rueda)

- 7: GÉMINI (A. Sukarlan, pianista y compositor indonesio)
- 8: NO´CLOCK (P. Vallejo)
- 9: EL LIBRO DE PEGASO (E. Zampranha, compositor brasileño)
- 10: RAMBLAS (J. Soler, A. Sardà, A. Grèbol)
- CD "Música Abierta" A. Sukarlan (piano), D. del Puerto (guitarra) y M. Guillén (violín).

### 3.3.1. *Cuaderno de Música Abierta (nº 0)*

Este primer cuaderno está compuesto por piezas de E. Igoa, S. Lanchares, S. Mariné, R. Moyano, D. del Puerto, J. Rueda, A. Sukarlan, P. Vallejo y E. Zampranha. Además está presentado por M<sup>a</sup> José Salgueiro Corinas, Consejera de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León, por la propia Fundación Música Abierta y por Inés Folgado Toranzo, Médico Rehabilitador. Es precisamente en la presentación de Inés Folgado donde explica el carácter terapéutico de estos cuadernos:

Esta integración en la sociedad es el objetivo principal de la publicación de los cuadernos de esta colección, dirigidos a personas con disfunción motora -paresia- en la mano derecha. [...] Un niño con hemiparesia no puede dejarse de revisar en el área de Rehabilitación hasta completar su desarrollo. [...] En este supuesto, es mucho más eficaz el realizar tareas que sean gratas para el paciente y que requieran de la intervención de ambas manos. Se comprueba que en hospitales (por ejemplo el Hospital Niño Jesús de Madrid) donde existe una clase de talleres artísticos para los niños (consistentes en dibujo, cerámica, y aprendizaje del manejo de un instrumento musical) se consigue una mejor integración de su extremidad superior parética y una mayor riqueza de movimientos. Los estímulos o aferencias de esa mano parética que llegan al cerebro son mucho más complejos y más ricos. Y, finalmente, es mucho más fácil integrarles en estas actividades que en las puramente mecánicas, dado que abarca un conjunto de beneficios: emocional, sensoriomotriz, visual, auditivo y, sobre todo, influye en la mejora de la propia autoestima del paciente.

Este primer cuaderno sirve de presentación de los compositores que participaron en el proyecto (excepto los tres compositores que realizaron el último *Ramblas*). Se presentan doce piezas para piano solo y también una para guitarra y piano y violín y piano. Está dedicado “A Pablo” que es el niño por el que se crea esta magnífica colección

## PIEZAS

- **... camino polvoriento...** (piano) de Enrique Igoa, pp. 1-3, que está incluida en su Cuaderno de música para disCapacidades número 1.
- **Selene** (piano y violín) de Santiago Lanchares, pp. 4-6. No se analiza por no ser para piano solo.
- **Pop 30** (piano) de Sebastián Mariné, p. 7-10. Complemento de su Cuaderno POP que consta de 29 piezas. En esta pieza trabaja el ritmo sincopado, la alternancia de manos, los acordes por cuartas superpuestas y los desplazamientos por el teclado trabajando desde el registro grave al medio-agudo.
- **Gato** (piano) de Ricardo Moyano, ♩ = 190, pp. 11-12. Sobre un acompañamiento en la mano izquierda que percute en la segunda y tercera parte se desarrolla la mano derecha bien con intervalos de segunda o con síncopas. La dificultad que plantea es la coordinación de la alternancia de manos y las síncopas a la velocidad que exige,
- **Danza de metal** (piano y guitarra) de David del Puerto, pp. 13-17. No se analiza por no ser para piano solo.
- **Fantasía** (piano) de Jesús Rueda, ♩ = 76, p. 18. Lo interesante de estas cuatro piezas es que no tienen nada que ver con lo que luego será el Cuaderno número seis donde la notación es no convencional. En esta pieza sobre un ritmo constante de semicorcheas donde la tercera de cada grupo de cuatro la realiza la mano derecha lo que exige una gran precisión rítmica en la alternancia de las manos.
- **Marcha** (piano) de Jesús Rueda, ♩ = 72, p. 19. Descenso cromático en la mano derecha acompañado por dos tipos de acordes. El ritmo constante de ♩ · ♪ en la mano derecha y el contrario en la izquierda produce una síncopa constante.



- ***Ostinato*** (piano) de Jesús Rueda, ♩ = 90, p. 20. Sobre el *ostinato* en blancas en la mano derecha con las notas *sib-la* la mano izquierda realiza corcheas descendientes con articulaciones de dos o cuatro notas y notas repetidas. cada uno de estos motivos descendentes es único lo que obliga al intérpreta a trabajar la concentración y el oído.
- ***Siesta*** (piano) de Jesús Rueda, Lento, p. 21. Pieza basada en la acumulación de cinco o seis sonidos, que se mantienen gracias al pedal, y que se presentan del grave al agudo a modo de arpeggio. Pieza muy interesante desde el punto de vista de la sonoridad resultante por las notas e interválicas elegidas así como por el uso del registro.
- ***Los piratas están llegando*** (piano 3 manos) de Ananda Sukarlan, pp. 22-23. No se analiza por no ser para piano solo.
- ***The sleepers*** (piano y violín) de Ananda Sukarlan, pp. 24-26. No se analiza por no ser para piano solo.
- ***Looking away*** (piano) de Polo Vallejo, pp. 27-28, que está incluida en su Cuaderno de música para disCapacidades número 8.
- ***Breathing*** (piano) de Polo Vallejo, pp. 29-30, que está incluida en su Cuaderno de música para disCapacidades número 8.
- ***Composición para piano VIII*** (piano) de Edson Zamprónha, pp. 31-33. *Legatissimo e profondo* (♩ = 112 o *piú lento*). Se indica el uso del pedal para poder hacer el *legatissimo* en la mano derecha. Sobre bajos octavados tenidos en el registro grave de la mano izquierda, la mano derecha se va desplazando por el teclado siempre con intervalos de segunda y notas repetidas en *legato* y con diferentes dinámicas y compases.

### 3.3.2. *Cuaderno de Campo* de Enrique Igoa

Compositor y pedagogo madrileño (1958 - ) que realizó sus estudios en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, ampliando después en Boston con una beca Fulbright en el Berklee College of Music y en el New England Conservatory of Music. También ha asistido al Curso Internacional de Música Contemporánea de Darmstadt (Alemania), con profesores como B. Ferneyhough, H. Halbreich, M. Feldmann y W. Rihm; y también amplía su formación con

Pedro Iturralde, Arturo Tamayo, W. Caplin y C. Barlow. Además de sus estudios musicales es Licenciado en Geografía e Historia por la Universidad Complutense de Madrid y Doctor por la misma Universidad con su tesis sobre *La cuestión de la forma en las sonatas de Antonio Soler*. Su labor docente se ha centrado en los últimos años en la asignatura de Análisis Musical en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y también ha impartido cursos, conferencias y ponencias sobre análisis musical y temas afines en los principales conservatorios de España, en la Universidad Complutense de Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, Fundación Universidades de Castilla y León, Beethovenshaus (Bonn) y Hochschule für Musik (Köln) en Alemania y en el Conservatorio de Música de Bari, Italia<sup>22</sup>.

Dentro de su catálogo para piano encontramos: *Estudio I*, op. 1 (1976); *Invencciones*, op. 3 (1979); *Estudio II*, op. 5 (1980); *La voz de un piano* (In memoriam Rosa Sabater), op. 11 (1983); *Estudio IV* "In memoriam Riaño", op. 17 (piano a 4 manos, 1986); *Cuaderno de Campo* (Cuadernos de música para discapacidades número 1, Fundación Música Abierta, 2009).

**CUADERNO DE CAMPO** Como en todos los cuadernos de esta colección hay una introducción del autor donde explica el reto y la enorme satisfacción que ha supuesto la composición de las piezas teniendo en cuenta la hemiparesia o la afectación de la mano derecha. La intención del autor ha sido componer obras pensadas para la iniciación musical, con una dificultad baja, y con una entidad musical suficiente para resultar atractivas y que supongan un reto la superación de las dificultades planteadas. Son estudios escritos para niños que trabajan a través de la música para superar sus limitaciones. De esta forma el autor nos indica cómo ha planteado en el Cuaderno la búsqueda de la “adecuada alternancia de contrastes estilísticos y de tempo, al tiempo que muestra sutiles relaciones tonales entre el final de una y el comienzo de la siguiente”. El orden que propone según dificultad creciente es 1-3-5-2-4-6

Además en este caso también encontramos una nota aclaratoria y un apéndice con explicaciones. Las cuatro primeras piezas están basadas en unos poemas (Gerardo Diego: *Romance del Duero*; Fernando Pessoa: *Cancionero n.º 58*; Enrique de Mesa: *Tierra hidalga*; Luis Martínez Kleiser: *Castellana*) que aparecen

---

<sup>22</sup>Sacado de la página <http://www.enriqueigoa.net/11011.html> consultada el 29/04/2014

en el apéndice así como la idea compositiva de cada pieza. La obra está firmada en Madrid (España) - Bari (Italia), 2009.

Las piezas son muy exigentes en primer lugar por todas las dificultades técnicas que abordan pero sobre todo por el lenguaje compositivo del autor que requiere un gran trabajo auditivo y de interiorización. Es un lenguaje complejo para los alumnos del grado elemental ya que no son piezas donde los cambios sean intuitivos, utiliza tonalidades con gran cantidad de alteraciones. El autor busca con su escritura que el intérprete esté siempre muy activo (cambios de compás, desplazamientos, alteraciones accidentales, textura polifónica, acompañamientos con variaciones constantes, etc.). La partitura está llena de indicaciones de articulación, fraseo, digitaciones, pero no hay ninguna indicación expresa de pedal. Como cabe esperar, por las características de esta colección de cuadernos, la dificultad técnica recae principalmente en la mano izquierda. E. Igoa trata de explorar al máximo las posibilidades de la mano izquierda planteando líneas melódicas amplias, acompañamientos exigentes, saltos y cruces, acordes y arpeggios de diferentes dificultades y desplazamientos.

- **... el mismo verso**, Moderato ( $\text{♩} = 80 - 96$ ), pp. 1-3. La intención del compositor en esta pieza es el trabajo de la posición fija en la mano izquierda aunque con cambio entre teclas blancas y negras. El movimiento en corcheas de la mano izquierda es ascendente, descendente y una combinación de ambos. La mano derecha realiza una sencilla melodía para cumplir el objetivo de poder ser tocada con sólo dos dedos. El problema técnico principal de la pieza es la resistencia y precisión de la mano izquierda y el trabajo auditivo
- **Llueve en silencio**, Moderato flessibile ( $\text{♩} \cdot = 48 - 53$ ), pp. 4-10. Esta pieza presenta varias dificultades simultáneas: la textura polifónica (que supone un gran control del sonido entre ambas manos y en cada mano), la longitud total, el cruce de manos, las notas tenidas, los constantes cambios de compás (6/8, 9/8, 12/8 y 15/8) y los ritmos sincopados, la lectura de tres pentagramas y el propio lenguaje musical. Por un lado la disposición en tres pentagramas ayuda a clarificar el movimiento y distribución de las manos (la mano derecha se mantiene en el registro central y la mano izquierda es la que salta y va cambiando de registro) pero la textura es tan densa que requiere de un gran control del sonido y del pedal para poder mantener las notas largas. Según el propio compositor (p. 27) “el lenguaje melódico-armónico, claramente deudor del jazz, es otro reto para el pianista que

debe enfrentarse a un estilo no muy habitual en los conservatorios, en el que deben hacer notar un curso melódico que va de mano en mano constantemente, y debe hacerlo con una cierta flexibilidad métrica sobre el *tempo* indicado, con un *rubato* que sólo se puede encontrar en la propia sensibilidad”.

- **... camino polvoriento**, Moderato ( $\text{♩} = 66 - 72$ ), pp. 11-13. El objetivo de esta pieza es el trabajo del desplazamiento de la mano derecha por el teclado, las alteraciones (comienza con una armadura de clave de cuatro bemoles y en la parte central pasa a no tener armadura y aparecen numerosas alteraciones accidentales, sostenidos) y el acompañamiento en la mano izquierda basado en acordes arpegiados ascendentes (Figura 3.11).



Figura 3.11: ...camino polvoriento, Enrique Igoa, *Cuaderno de campo*.

- **Castellana**, Allegro deciso ( $\text{♩} = 108 - 112$ ), pp. 14-18. En esta pieza vuelve a plantear la dificultad de los constantes cambios de compás (4/4, 5/4, 6/4, 7/4, 8/4 y 9/4), los acordes y arpegios de cierta extensión en la mano izquierda y ámbitos tonales contrastantes. En el caso de la mano derecha trabaja el intervalo de segunda y tercera de forma simultánea, melódica y en notas tenidas así como el desplazamiento por salto. La armadura elegida, Si Mayor, es una dificultad añadida importante.
- **Romance** (en modo dórico), Adagio ( $\text{♩} \cdot = 52$ ;  $\text{♩} = 78$ ), pp. 19-21. Según las indicaciones del propio autor (p. 29) Romance y Danza forman una pequeña unidad. En ambas trabaja compases irregulares y nos presenta la misma armadura, pero modalidades diferentes, y el Tratamiento modal está en su forma más pura evitando alteraciones accidentales. El trabajo de los compases irregulares está pensado de forma concienzuda y por ello evita cambiar de compás y las articulaciones están pensadas para reforzar este trabajo. En la pieza *Romance* nos plantea el compás 5/8 en su forma 3+2. El compositor nos indica que “*Romance* es una evocación a la Edad Media y Renacimiento”. El planteamiento de esta pieza respecto a la mano

izquierda es similar al de otras piezas siendo un acompañamiento en corcheas en *legato* con una gran carga melódica. Pero la mano derecha nos indica que “explora sus posibilidades melódicas que permiten superar las limitaciones a base de movimientos lentos de pulgar o índice ayudados por el pedal. La melodía toma como base los compases 1-12 y a continuación se exponen su inversión, su retrogradación y la retrogradación de la inversión, para volver finalmente a una versión ampliada de la melodía original. La dinámica se deja *ad libitum* dentro del margen de *pp* a *mp*, para que el alumno empiece a utilizar su propia sensibilidad en el fraseo y los matices”.

- **Danza** (en modo lidio), Allegro giocoso ( $\text{♩} = 100$ ;  $\text{♩} = 150$ ), pp. 22 - 26. El mismo planteamiento que en la pieza anterior pero esta *Danza* trabaja no sólo el compás irregular de 7/8, sino el ritmo agitado que surge de la distribución y coordinación entre las manos de la estructura métrica, así como también las notas tenidas. El compositor nos indica en su apéndice que “el estilo de danza, además, está inspirado en la música eslava y en uno de sus máximos exponentes, Béla Bartók, en su triple faceta de compositor, investigador y pedagogo (*Mikrokosmos*) a modo de homenaje”.

### 3.3.3. *Cuaderno de Estilos* de Santiago Lanchares

Para el autor el ejercicio de simplificar la escritura partiendo del nivel básico de iniciación es un ejercicio de depuración del lenguaje que contiene múltiples enseñanzas para el compositor contemporáneo. Además explica que siguiendo el planteamiento de los organizadores, opta “por presentar piezas de estilos diferentes para que el alumno tenga la posibilidad de elegir entre un abanico amplio de estéticas musicales: desde piezas populares de diversas procedencias, algunas adaptaciones de clásicos, hasta obras más cercanas al lenguaje contemporáneo”.

Del compositor también se estudia la obra *Dos piezas para Alicia* en la sección 7.8 en la página 318.

Este segundo cuaderno presenta piezas para piano solo, para vibráfono y tres dúos de piano con violín, voz y clarinete. De esta forma, las siguientes piezas no se analizan ya que no son para piano solo: *Cromatismos* (vibráfono), *Amar a Mara* (violín o voz y piano) y *Música para Urueña* (clarinete y piano), pp- 19-24.

Este cuaderno está muy bien pensado desde el punto de vista técnico, sobre todo en cómo secuencia las dificultades, y también muy cuidada pensando en Pablo,

cuyas posibilidades motrices se reducen en la mano derecha a dos dedos. Las melodías en la mano derecha se van complicando progresivamente para trabajar el *cantabile*. Desde el punto de vista armónico encontramos tanto piezas modales, tonales, atonales, así como estilos tan distintos desde estéticas de música antigua, tradicional hasta el Blues de la última pieza. Son piezas intimistas y con un lenguaje poético que busca la expresividad por encima de todo.

- ***Pequeña fanfarria***, ♩ = 52, p. 1. Comienza esta primera pieza utilizando sólo dos notas en la mano derecha mientras que la mano izquierda acompaña con notas dobles de diferentes interválicas. Es una pieza muy asequible a nivel técnico por lo que el pianista puede trabajar el oído armónico.
- ***Pavana***, ♩ = 96, p. 2. De Antonio Cabezón y adaptación de Santiago Lanchares. En esta segunda pieza la mano derecha realiza notas dobles en terceras.
- ***Errante***, ♩ · = 54, p. 2. Trabajo del *cantabile* en la mano derecha con desplazamientos en valores largos mientras que la mano izquierda acompaña con motivos de dos compases que se repiten durante cada frase.
- ***Géminis***, ♩ = 84, p. 3. De nuevo plantea la melodía en la mano derecha y el acompañamiento en la mano izquierda en notas dobles, principalmente quintas.
- ***Dos cánones***, I Canon a la quinta, ♩ = 64 y II Canon inverso, ♩ = 64, p. 4. Como su nombre indica, son dos cánones para trabajar la independencia de las manos. El primer canon es más sencillo porque aprovecha las notas largas para realizar la respuesta, mientras que en el segundo canon las líneas melódicas no descansan.
- ***Al lado de mi cabaña***, ♩ = 90, p. 5. Adaptación de la melodía tradicional de Castilla y León. La dificultad que plantea es el intercambio de papeles entre las manos.
- ***Círculos***, ♩ = 76, p. 6. La mano izquierda realiza un movimiento en corcheas constante muy similar al trabajado en la pieza *Errante*.
- ***Áster I***, ♩ = 48, p. 7. Dedicado a Alberto Lanchares. Pieza para trabajar la dinámica, con cambios constantes y diferentes matices en cada mano, y los desplazamientos por el teclado. Pedales largos que abarcan cada frase completa.

- **Áster II**, ♩ = 48, p. 8. Dedicado a Alberto Lanchares. Mantiene el mismo planteamiento que en la pieza anterior.
- **Recordando**, ♩ = 96, p. 9. De nuevo plantea un acompañamiento basado en el *ostinato*, muy similar al de *Errante* y Círculos, con la diferencia de que en esta pieza mantiene el bajo por lo que aumenta considerablemente la dificultad.
- **Himno Ave, Maris Stella** (para piano u órgano), ♩ = 96, pp. 10 y 11. De Antonio Cabezón y adaptación de Santiago Lanchares. A partir de aquí aumenta la longitud de las piezas.
- **Danza sobre una melodía medieval**, ♩ · = 64, pp. 12 a 14. Forma ABA'. De nuevo plantea el intercambio de papeles de la melodía y el acompañamiento entre ambas manos. En la parte central cambia del 3/4 al compás de compasillo.
- **Taberna Blues**, ♩ = 100, pp. 15 a 17. Sobre un bajo en *ostinato* la mano derecha va realizando diferentes ritmos. La mayor dificultad que plantea son los contratiempos y la coordinación entre ambas manos y la extensión de la pieza.
- **Ejercicios para el Taberna Blues**, ♩ = 100, p. 18. Diferentes ejercicios de coordinación rítmica entre ambas manos sobre el mismo bajo constante.

### 3.3.4. *Pop* de Sebastián Mariné

En la introducción el autor explica que al componer anteriormente el método de iniciación *Paso a paso* (estudiado en la sección 8.10 en la página 363) ya se había enfrentado al reto de escribir música personal y artísticamente satisfactoria con los mínimos medios pero que este proyecto planteaba un reto aún mayor. Las piezas están concebidas para trabajar la coordinación entre ambas manos y mejorar el rendimiento de la mano derecha: “Las piezas de este cuaderno utilizan giros y ritmos ya sea del pop o del rock, ya del jazz o del blues, ya de distintos folklores muy conocidos por todos. Además, estos estilos permiten la elaboración de música muy repetitiva y primaria (mucho más fácil de montar por tanto) que no exige gran refinamiento en el fraseo, las dinámicas o la expresividad y cuyas dificultades rítmicas son rápidamente asumidas pues forman parte del acervo

cultural. Y el resultado sonoro siempre es vital y optimista”. Introduce las dificultades de forma progresiva y además plantea un trabajo en espiral incidiendo en determinadas coordinaciones rítmicas para abordarlas desde diferentes piezas.

- **1, 2, 3, 4**, p. 1. Estas primeras piezas son como unos breves ejercicios preparatorios donde el peso rítmico y melódico está en la mano izquierda mientras que la derecha tan sólo apoya en determinados momentos o rellena.
- **5, 6, 7**, p. 2. Sigue trabajando en posición fija e introduciendo nuevos ritmos sincopados.
- **8, 9, 10**, p. 3. Incide en trabajar las mismas dificultades y en la pieza número nueve trabaja las teclas negras.
- **11**, p. 4. Mientras que la mano derecha hace notas tenidas, la mano izquierda por primera vez realiza desplazamientos por el teclado.
- **12**, p. 5. El mismo planteamiento de la pieza anterior y ahondando en el trabajo de los contratiempos.
- **13, 14**, p. 6. De nuevo en estas piezas trabaja las mismas dificultades. En la pieza nº 13 la mano izquierda en teclas negras en el registro central y la mano derecha en blancas.
- **15, 16**, p. 7. Dos piezas para trabajar la sonoridad. En la primera los armónicos a través de deja presionado un cluster mudo y en la siguiente el compositor pide que se mantenga el pedal durante toda la pieza mientras la mano izquierda realiza movimientos en “zig-zag” y saltos.
- **17, 18**, p. 8. En la pieza 17 la melodía corre a cargo de la mano derecha por primera vez mientras que la izquierda realiza un *ostinato* con los intervalos *do-sol* y *re-fa♯*. En la pieza 18 vuelve a plantear el pedal mantenido de principio a fin.
- **19**, p. 9. Melodía en la mano derecha basada en la nota repetida y la mano izquierda realiza un ostinato en corcheas basado en el intervalo de segunda menor.
- **20, 21**, p. 10. Trabajo de los arpeggios y de los desplazamientos por cuartas respectivamente.



- **22**, ♩ = 144, p. 11. Esta es la primera pieza realmente exigente por la velocidad planteada, los tresillos de corcheas en la mano izquierda, las escalas y los cromatismos. La mano derecha apoya puntualmente.
- **23**, **24**, p. 12. Vuelve a trabajar las mismas dificultades y en la pieza nº 24 trabaja las manos alternas con gran diferencia de tesitura.
- **25**, p. 13. Mientras la mano izquierda realiza tresillos ascendentes y descendentes la mano derecha apoya en momentos puntuales, como en piezas anteriores.
- **26**, ♩ = 120, p. 14. El acompañamiento en semicorcheas contrasta con la melodía en la mano derecha en valores largos. Las manos van alternándose de tal forma que el intérprete puede centrarse en la dificultad de la precisión y la velocidad que se plantea en la mano izquierda.
- **27**, p. 15. La mano izquierda acompaña con acordes (por segundas y cuartas) que van descendiendo por grados conjuntos. La melodía se basa en el intervalo de segunda en dos posiciones distintas.
- **28**, p. 16. La mano derecha aparece puntualmente mientras que la izquierda trabaja los desplazamientos del intervalo de quinta en plaqué.
- **29**, ♩ = 144, p. 17. En esta última pieza de nuevo plantea toda la dificultad rítmica en la mano izquierda con constates desplazamientos a gran velocidad con ritmo de dos semicorcheas-corchea.

### 3.3.5. *Cuaderno para Pablo de Ricardo Moyano*

Se incluye un pequeño análisis de esta obra, aunque el autor no sea de origen español, por pertenecer a la colección.

De formación guitarrista y nacido en La Rioja (1961 - ), Argentina, se inició en la música con sus padres, y terminó en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Después en París desarrolla su labor concertística y en la actualidad enseña en la Yildiz University de Estambul, país en el que reside desde 1993. Su música no se preocupa por géneros ni fronteras y es el reflejo de su historia, hecha de exilios, viajes, azares y encuentros<sup>23</sup>.

<sup>23</sup><http://www.ricardomoyano.org/> consultada el 22 de junio de 2015

## CUADERNO PARA PABLO

Según la explicación del propio autor las piezas son “piezas concebidas en un lenguaje armónico predominantemente tonal y su grado de dificultad técnica para la mano derecha van desde muy fáciles hasta un poco más complicadas, pero nunca en extremo difíciles [...] aunque sencillas en su factura y forma, están basadas en ritmos tradicionales no siempre evidentes a primera vista, por lo que conviene familiarizarse bien con las síncopas y acentuaciones desplazadas, elemento típico de la música de Latinoamérica”. Y termina diciendo que “recuerda que no constituye un delito modificar algunas notas de las partituras: buscar soluciones personales es uno de los ingredientes más interesantes en la interpretación musical”. El autor explica el ritmo o el aire característico de cada pieza que se incluye entrecomillado.

Son piezas largas, de mínimo tres hojas, que desarrollan diferentes ritmos y compases no demasiado usuales. Excepto las piezas *Una zambita* y *Lorna* todas exigen una elevada velocidad superior a  $\text{♩} = 156$  llegando a plantear incluso  $\text{♩} = 312$ .

- **2x4**,  $\text{♩} = 156$ , pp. 1-3. “Aire de wayno boliviano y basado en la escala pentatónica.” Comienza el tema en la mano izquierda y a partir del c. 25 aparece la mano derecha presentando las dos líneas de forma independiente hasta que ya al final la izquierda realiza quintas. Ritmo plagado de síncopas y puntillos.
- **Una zambita**,  $\text{♩} = 68$ , p. 4-7. “Aire de zamba ya que la forma y las figuras rítmicas responden a las más usadas en las zambas clásicas pero no coincide con los cánones establecidos en la métrica de la melodía.” Constantes desplazamientos en la mano izquierda con una línea de bajo muy rica y alterna pasajes homófonos.
- **3x4**,  $\text{♩} = 190$ , p. 8-12. “Pensada para trabajar las terceras en la mano derecha.” Pieza muy extensa, cinco hojas, que exige gran velocidad y concentración.
- **5x4**,  $\text{♩} = 312$ , p. 13-16. “Basado en un ritmo de música turca, la mano izquierda tiene bastantes saltos de registro, algunos un poco incómodos. El intérprete es libre de utilizar inversiones para facilitar su ejecución.” Exige una gran agilidad por la elevada velocidad mientras que la mano derecha percute en la segunda y cuarta parte.

- **Murga**, ♩ = 160, p. 17-19. “Aire de murga uruguaya, con reexposición del tema en la quinta.” Sobre un *ostinato* rítmico-melódico que se va moviendo a diferentes alturas se desarrolla una melodía llena de articulaciones, notas repetidas y contratiempos.
- **7x4**, ♩ = 186, p. 20-23. “Aire de bayón brasileiro basada en el quinto modo de la escala menor melódica, imitando la manera y el estilo del gran música Hermeto Pascoat.” Las síncopas en la mano derecha en corcheas y los contratiempos suponen el mayor reto de esta pieza. Se indica al final que el músico está invitado a improvisar sobre la escala *sol-la-si-do<sup>♯</sup>-re-mi-fa* usando como *ostinato* de mano izquierda la figura del quinto compás, o cualquier otra.
- **Lorna**, ♩ = 92 circa. *Libremente*, p. 24. “Breve pieza a modo de impromptu, sin rigor métrico y de carácter expresivo. El intérprete está invitado a desarrollar el tema a su gusto, usando la “partitura” como una guía para improvisar sobre la armonía o no.” Especifica los acordes en cifrado americano y es una pieza planteada como búsqueda de sonoridades en diferente registros. Al final de la pieza el compositor indica que se improvise en la repetición.

### 3.3.6. *Jardín de notas* de David del Puerto

La biografía y el catálogo del compositor están disponibles en el estudio de su otra obra *Cuaderno para niños* en la sección 7.9 en la página 321.

En la presentación del autor dice:

Cuando uno se sienta a componer suele hacerlo empujado por la necesidad personal de expresarse, y estimulado por la ilusión de desarrollar un proyecto nuevo, de alumbrar un mundo hasta entonces inexistente. Pero lo más frecuente es que este cúmulo de sentimientos no se vea acompañado por la impresión de que la música resultante pueda cumplir una función clara, tener un destino preciso, es decir, ser útil. Sin embargo, vivo desde hace tiempo con la idea de que el arte puede, quizá debe, servir para algo, desempeñar un papel en la vida de la gente, ser “usado”. O al menos, creo que el artista debe intentar que todo esto sea posible. [...] Creo que gracias a este proyecto

[Música Abierta] y a lo que significa, he podido dotarme a mí mismo de sentido y de compromiso, ordenando sonidos para intentar ayudar a otros a saltar barreras, a derribar muros, a imaginar, a soñar.

Sólo se analizan las piezas para piano solo (*Diálogo* y *Elefante*) ya que el resto son para guitarra, piano y guitarra.

- ***Diálogo*** (piano), ♩ = 66, p. 1. Alternancia de pasajes en la mano derecha de dos compases en negras con un ámbito de cuarta con pasajes en la mano izquierda que precisan agilidad y precisión por ser arpeggios ascendentes y descendentes en tresillos en semicorcheas con un ámbito amplio de una quincena.
- ***Una tarde tranquila*** (guitarra y piano), p. 2.
- ***Elefante*** (piano), ♩ = 84, p. 4. Con la indicación *non legato, pesante* se desarrolla una melodía en la mano izquierda en el registro medio-grave mientras que la mano derecha, como pinceladas sonoras, acompaña en terceras melódicas sincopadas. Las indicaciones de dinámica piden un gran control del sonido con contrastes súbitos entre el *piano* y el *forte* (Figura 3.12).



Figura 3.12: *Elefante*, David del Puerto, *Jardín de notas*.

- ***El viento en las alas del pájaro azul*** (guitarra y piano), p. 6.
- ***El arco frigio*** (guitarra y piano), p. 11.
- ***Balada*** (guitarra), p. 15.
- ***Danza de barro*** (guitarra y piano), p. 16.

### 3.3.7. *Los dos amigos* (Cuento en música) de Jesús Rueda

Dentro de la obra de Jesús Rueda encontramos otros dos ejemplos de obras del repertorio infantil estudiadas. Por un lado en este mismo capítulo en la colección de *El Álbum de Colien*, en 3.1.11 en la página 112 y también la obra *Invencciones* en 7.10 en la página 324.

Se incluye el análisis de este cuaderno por pertenecer a la colección y por el interés de las gráficas y los recursos utilizados, aunque está concebido para dos pianistas por lo que se escapa del objeto de estudio.

En la presentación al Cuaderno el autor explica la génesis del mismo:

*Los dos amigos* es un cuento pero también una aventura. Dos jóvenes pianistas, dos amigos, se embarcan en un viaje en el que la música será la verdadera protagonista. Atravesarán el mundo de una parte a otra, descubrirán lugares ignotos e imposibles, y al final, recogiendo unas notas musicales construirán una melodía mágica que les permitirán regresar a casa. / La decisión de utilizar elementos sencillos y directos tanto en la música, como en los dibujos y textos, pretende que el acto de creación por parte de los intérpretes sea más interactivo. La escritura musical es intuitiva permitiendo a los pianistas recrear a partir de los diseños gráficos un libre e imaginativo discurso musical. En cualquier modo, la escritura musical parte de la ya codificada -en sus “Jatéók”- por Kurtag. / La participación de dos pianistas hace que trabajen en equipo y de ese modo colaboren como si hicieran música de cámara. / La melodía final es el sujeto de la fuga en La  $\flat$  mayor del primer libro de “El clave bien temperado” de J. S. Bach.

Notas para los pianistas (p. 1): Cada pianista interpretará un pentagrama. La escritura es principalmente intuitiva, los pianistas decidirán en cada interpretación cómo realizarlo. Es fundamental usar guantes de lana para no herir las manos. Se puede emplear todo tipo de objetos (por ejemplo martillos sonoros, pistolas de pompas de jabón, etc.).

Agradecimientos “a Alberto Rosado y Pilar Ortiz por sus valiosos consejos”.

Cada página, o cada dos páginas, se desarrolla una parte del cuento musical, para lo cual incluye el texto, que está ilustrado tanto con los dibujos como con la música. Utiliza todo tipo de recursos de notación no convencional: *clusters* (en el teclado y en las cuerdas), *glissandi* (teclas blancas, negras, en las cuerdas, duración y altura indeterminada, repetición rápida de una nota, uso de baquetas en el arpa, uso de utensilios no musicales (como ya ha indicado el propio autor en la p. 1), pizzicato en las cuerdas y para terminar el uso de martillos sonoros para la melodía “mágica”.

- pp. 2 y 3: “Los dos amigos son creados por la mano irresponsable de un dibujante desmemoriado”. Presenta a los dos personajes “Pling” y “Plong” dibujados. La música es un sólo sistema donde el pentagrama de la clave de Sol corresponde al primer pianista y el de la clave de Fa al segundo pianista. Comienza con alturas indeterminadas y notas que se mantienen hasta que el otro pianista acabe los *glissandos* o un diseño específico. También *clusters* en teclas blancas en *ff* y en el agudo así como dinámicas contrastantes (del *piano* al *forte*).
- p. 4: “se liberan del papel para vivir su vida propia e independiente”. Combinación de los mismos elementos ya presentados con los *clusters* sobre teclas negras.
- p. 5: “Son despedidos por un enorme ventilador y lanzados al exterior, donde sopla un terrible viento que los transporta a zonas desconocidas”. Además de la notación de alturas indeterminadas con diferentes duraciones reserva para el segundo pianista el efecto del ventilador con un dibujo muy gráfico.
- p. 6 y 7: “Un pájaro les saluda: Hola dos amigos. Estáis muy lejos de casa, pero si queréis regresar tendréis que crear una melodía -¡La melodía mágica!- con las notas musicales que encontraréis en vuestro viaje.” Para representar al pájaro utiliza trinos (primer pianista) con *clusters* sobre teclas blancas y negras por movimiento contrario entre los pianistas. En la segunda página comienza a indicar para ambos pianistas tocar en el arpa tanto *clusters* como diferentes diseños ascendentes y descendentes.
- pp. 8 y 9: “Llegaron al borde de un abismo. A lo lejos se veía un enorme castillo solitario y siniestro por encima de las nubes. Dentro se ocultaba la primera nota de la melodía mágica”. *Clusters* de diferente longitud y duración así como dinámicas contrastantes del *pp* al *f*.

- p. 10: “Un temible dragón custodiaba la nota musical y amenazaba a los dos amigos con el poderoso chorro de fuego que surgía de su boca”. Alternancia de pasajes en *ff* de notas de altura indeterminada que comprenden toda la extensión del teclado con *clusters* en teclas blancas y negras en *p* en un registro medio y una nota aislada en *f* buscando de nuevo el registro extremo.
- p. 11: “Pling y Plong escapan con la nota mágica justo antes de haber podido ser quemados por su chorro de fuego. ¡Bravo!”. El segundo pianista percute en las cuerdas *clusters* y realiza diseños en *glissando* mientras que el primer pianista retoma el primer recurso de la página anterior.
- pp. 12 y 13: “Arrastrados por el viento y después de un largo tiempo alcanzaron unas montañas altísimas que nunca habían sido atravesadas por nadie”. Diseños con líneas en el pentagrama que dibujan el movimiento de cada pianista tanto en *glissandos* de teclas blancas como en negras.
- p. 14: “Detrás de las montañas se extendía una selva tropical, y allí estaba el único ejemplar...”. En Pesante se alternan pasajes de *clusters* en el registro grave (segundo pianista) con pizzicatos y *glissandos* en las cuerdas en el primer pianista.
- p. 15: “... de elefante blanco conocido. ¡Una nota más para la melodía mágica!”. En Lento y con pedal siempre se van alternando los pianistas desplazándose por el registro del teclado.
- p. 16: “Llegaron a un río y se embarcaron en una canoa corriente abajo, pero... ¡cuidado dos amigos, una inmensa catarata os está esperando!”. Serie de *glissandos* que simulan la caída de la catarata gracias al *crescendo* y el *accelerando*.
- p. 17: “La corriente los arrastró al mar profundo. Pero los peligros no acaban allí. Una ballena gigante se los tragó de un bocado”. En Presto y en *forte* se van alternando los pianistas con notas repetidas hasta que coinciden en un descenso y *crescendo* para acabar con un cluster en *ff*.
- pp. 18 y 19: “Dentro de la ballena encontraron un viejo galeón español con una nueva nota musical”. Para esta parte del cuento el autor reserva varios efectos en el arpa: cluster en el registro grave de las cuerdas, *glissando* en el bordón con una moneda y percusión en el arpa con baqueta dura con diferentes dinámicas.

- p. 20: “¡Cuidado dos amigos!, ¡Han sido atrapados por un remolino marino!”. Para simular cómo entran los dos amigos en el remolino marino el autor utiliza trinos que se van superponiendo con un diseño descendente y acaban coincidiendo con movimiento en espejo (Figura 3.13).

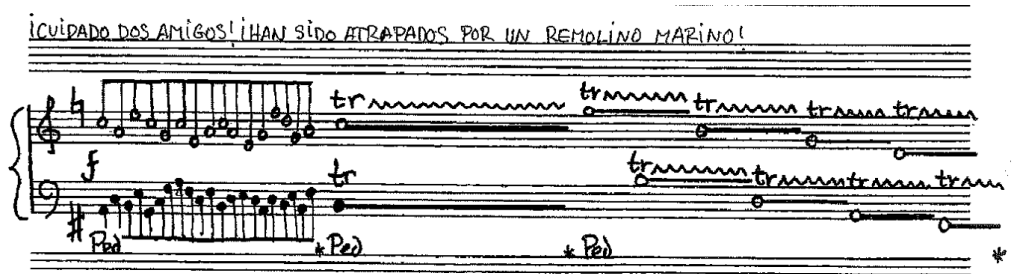


Figura 3.13: *¡Cuidado dos amigos!*, Jesús Rueda, *Los dos amigos*.

- p. 21: “El remolino los absorbe y arrastra hacia profundidades muy oscuras y lejanas”. Usando pistolas de pompas de jabón realizan dibujos que simulan el remolino.
- pp. 22 y 23: “¡El centro de la tierra! Algo jamás visto. Ellos son los primeros en verlo con sus propios hijos. ¡Y allí hay otra de las notas mágicas!”. *Clusters* en teclas negras primero alternos entre los dos pianistas y luego coincidentes buscando los extremos del teclado. El pedal se mantiene todo el tiempo.
- p. 24: “Un temblor y un estruendo enorme los empuja del centro de la tierra atravesando todo el planeta y los expulsa por un volcán”. Los pianistas se van alternando con motivos de tres notas indeterminadas ascendentes o descendentes en *forte* que acaba con los dos pianistas coincidiendo en un *piano* súbito con un gran *crescendo* al *ff*.
- p. 25: “Después de un largo viaje llegan al lejano país de los hielos. Una extraña cueva les aguarda”. El primer pianista realiza notas de altura indeterminada alternando agudo y registro central mientras que el segundo pianista percute con un lápiz ascendente y descendientemente en teclas negras y luego en blancas con el pedal mantenido todo el tiempo.
- pp. 26 y 27: “Atravesando un largo túnel alcanzan la gran gruta, en cuyo centro una bola contiene la última nota de la melodía mágica”. En *Lento* pizzicatos en las cuerdas en el registro medio agudo (primer pianista) con el pedal.



- pp. 28 y 29: “¡Compuesta la melodía mágica! Por fin podéis regresar de nuevo a vuestro hogar. ¡Buen viaje, dos amigos!”. Indica que se usen martillos sonoros para realizar la melodía del sujeto de la fuga en lab M del primer libro del *Clave bien temperado* que aparece escrita completamente, repitiéndola e improvisando varias veces y en todos los registros. En las ilustraciones reaparecen el dragón, el elefante, la ballena y el pájaro.

### 3.3.8. *Gemini* de Ananda Sukarlan

Como se ha indicado anteriormente, se incluye a este pianista indonesio (1968 - ) especializado en la música contemporánea que colabora con los más importantes compositores españoles e internacionales. Ha grabado la obra completa para piano de David del Puerto, Santiago Lanchares y Toru Takemitsu, y le han dedicado obras Per Nørgaard, Peter Sculthorpe, John McLeod, etc. Gracias a él se ha creado en Indonesia el Concurso Nacional de Piano Ananda Sukarlan para jóvenes pianistas.

Como compositor destaca su colaboración con el coreógrafo Chendra Panatan para el que ha compuesto numerosas obras para ballet, una ópera y obras para orquesta, música de cámara, instrumento solista y las obras vocales, corales y para teatro han sido muy reconocidas<sup>24</sup>.

El catálogo de la obra para piano disponible no tiene referencias de edición: *The humiliation of Drupadi* (2 pianos); *Schumann's psychosis* (para 3 pianos y 6 pianistas); 5 *Etudes* para piano solo; *Rapsodia Nusantara* (números 1 - 10); *Just a minute!* (13 piezas para la mano izquierda); *Alicia's First Piano Book* (37 piezas de dificultad creciente, se encuentran algunas de ellas impresas en la Biblioteca de la Fundación Juan March), *Gemini*<sup>25</sup>.

**GEMINI** Se incluye el análisis de este Cuaderno por pertenecer a la colección aunque el autor no sea de origen español, por lo que se escapa del objeto de estudio. El pianista Ananda Sukarlan es indonesio pero es una figura fundamental y de referencia en la música contemporánea española como intérprete ya que ha

<sup>24</sup>Sacado de la página [http://www.naxos.com/person/Ananda\\_Sukarlan/88842.htm](http://www.naxos.com/person/Ananda_Sukarlan/88842.htm) consultada el 25/04/2014

<sup>25</sup>Sacado de la página [http://en.wikipedia.org/wiki/Ananda\\_Sukarlan](http://en.wikipedia.org/wiki/Ananda_Sukarlan) consultada el 23/04/2014

estrenado numerosísimas obras, es destinatario de muchas de ellas, y es un gran difusor de la música de nuestro tiempo.

Presentación del autor: “La música pertenece a todo el mundo, no solamente para ser escuchada, sino para poder expresarse a través de ella tocando e interpretando. Es por eso por lo que las personas con alguna discapacidad no deben ser privadas de ella. [...] Es un primer (y enorme) paso darse cuenta de que la música, contrariamente a la creencia popular, puede cambiar el mundo y hacerlo un lugar mejor.”

La obra se compone de ocho piezas para diferentes formaciones por lo que sólo se analiza *Cuando tú estás contento, yo estoy contento* ya que es la única para piano solo. El resto de las piezas son dúos.

- ***La banda del parque de atracciones*** (piano y trompeta), p. 1.
- ***La princesita está enferma*** (piano y trompeta), p. 4.
- ***Cuando tú estás contento, yo estoy contento*** (piano), p. 6. La pieza se divide en dos partes: You’re happy, Allegro, (p. 6) y I’m happy, Allegro vivace, (p. 7). En ambas partes la mano derecha realiza intervalos de tercera que va ascendiendo mientras que la melodía corre a cargo de la mano izquierda. Una de las dificultades que plantea es que la melodía comienza en el mismo registro que el acompañamiento por lo que la mano izquierda tiene que tocar sobre la derecha. Rítmicamente en la primera pieza plantea contratiempos en la mano izquierda y los cromatismos impregnan ambas piezas.
- ***Alguien ha robado su corazón (y yo lo he encontrado)*** (piano y viola), p. 8.
- ***Daun Jati*** (piano y barítono), p. 12.
- ***Eine Kleine (Sehr) Leichte Musik*** (piano y fagot), p. 14.
- ***Nada dorado puede permanecer*** (piano y soprano), p. 19.
- ***Sweet sorrow*** (piano y violín o flauta alto), p. 22.

### 3.3.9. *No' Clock. Sin reloj, sin hora, sin tiempo...* de Polo Vallejo

Es un músico polifacético madrileño (1959 - ) de formación clásica en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y en la Universidad Complutense de Madrid, además de en la Academia Chigiana de Siena, Santa Cecilia de Roma, CNRS, Mozarteum y Orff-Institut y en Ezstergom de Hungría, aunque se considera, en esencia, autodidacta. Doctor en Ciencias de la Música, etnomusicólogo, pedagogo y compositor, miembro del Laboratoire de Musicologie Comparée et Anthropologie de la Musique de la Universidad de Montreal (Canadá) y asesor de la Fundación Carl Orff de Diessen, Munich. Es una referencia internacional en el campo de la pedagogía y la musicología experimental, donde realiza trabajos desde 1987 sobre la sistemática musical de los wago de Tanzania y desde 2006 sobre polifonías vocales profanas y religiosas, en Georgia (Cáucaso) y también acerca de repertorios infantiles en la región de Kedougou, Senegal.

Creador y presentador de conciertos didácticos, Imparte cursos internacionales de formación e investigación musical en los cinco continentes. Ha publicado artículos, libros, materiales educativos y un documental, “Africa The Beat”, seleccionado y premiado en importantes festivales internacionales de cine.

Como compositor, sus obras han sido estrenadas y son ejecutadas asiduamente por célebres intérpretes y formaciones instrumentales, habiendo recibido encargos de diversas Instituciones culturales. Es miembro fundador de “Música Presente”, proyecto de creación, interpretación e investigación musical. Dentro de su obra para piano encontramos *El canto de las estrellas rojas*, 1993; *La cifra*, 1999; *No' Clock*, 2009.

***NO' CLOCK. SIN RELOJ, SIN HORA, SIN TIEMPO...*** En el subtítulo de la obra se indica: “12 Miniaturas para piano, para ser tocadas a cualquier hora del día (o de la noche). No hay un orden pre-establecido”.

En las notas del autor nos explica que se trata de una colección de 12 miniaturas para ser interpretadas en la forma que se desee, “en función de su criterio, estado de ánimo de cualquier otro motivo personal. De ahí el título de la obra en su acepción más metafórica: No'clock (Sin reloj, sin hora, sin tiempo...). [...] Para la ejecución global de la obra, una propuesta interesante -y que puede permitir

emerger un vínculo que vaya más allá de lo académico- es que la colección completa sea interpretada por alumno y profesor de manera alternada, para que, siendo dos, parezcan sólo uno. Esto implica compartir y conjugar, técnica y estéticamente, expresión sonora y emoción. Todo ello sin palabras; tan sólo habla la música”.

Respecto a la idea global de la obra el autor explica que las piezas están pensadas y concebidas para crear una atmósfera particular, un clima poético, íntimo, con el cual se identifica personalmente y con el que pretende el intérprete también se identifique. El planteamiento técnico de todas las piezas es utilizar la totalidad de los dedos en la mano izquierda y sólo el pulgar y el índice en la mano derecha (excepto en las obras que él mismo califica de difíciles). El compositor clasifica las piezas en tres niveles: fácil (3, 5, 6, 7, 8, 9 y 10), medio (1, 11 y 12) y un poco más difíciles (2 y 4).

Está dedicada a los niños Samuel y Pablo (y también a Rosa) y compuesta entre junio y septiembre de 2009 entre Madrid y Tbilisi.

Las piezas tienen una escritura muy cuidada con constantes indicaciones de carácter, pedal, agógica y dinámica. Son muy interesantes tanto por el lenguaje armónico planteado, el guión programático-descriptivo que desarrolla y la atmósfera sonora que crea.

- ***Opening the window / Abriendo la ventana***, ♩ = 66, p. 1. La mano izquierda desarrolla arpeggios ascendentes y descendentes buscando agregados atonales. La mano derecha realiza amplios intervalos desde la quinta a la octava. Estas amplias distancias pueden suponer un problema técnico en función del tamaño de la mano de los estudiantes, incluso para Pablo, la razón de esta colección de Cuadernos.
- ***Smelling / Oliendo***, *Como un arpa. Molto legato e poco agitato* ♩ = 116-120, p. 2. El planteamiento de esta pieza es muy similar a la parte central de la siguiente pero con diseño descendente y con la gran dificultad añadida de la velocidad y la indicación de *agitato*. Cada parte del compás supone una disposición diferente con los consiguientes ajustes que esto supone.
- ***Looking away / Mirando a lo lejos***, *Lontano, sospeso in aria* ♩ = 72, pp. 3-4. Forma tripartita. En la primera parte las manos se alternan y se

cruzan para hacer un arpeggio que recorre gran parte del teclado. La segunda parte se basa en la contracción del mismo material ya que los arpeggios pasan de durar cuatro compases a uno y además coinciden las manos en el principio de cada compás. Desde el punto de vista dinámico esta breve pieza plantea el recorrido desde *pp* hasta el *ff* del punto culminante para terminar en un *ppp quasi niente* (Figura 3.14).



Figura 3.14: Mirando a lo lejos, Polo Vallejo, No'clock.

- **A fly / Una mosca**, *Veloz, insistente, ligero, brumoso*, ♩ = 144, pp. 5-7. Esta es la pieza que plantea mayor dificultad tanto por su extensión como por el planteamiento técnico que requiere una gran precisión rítmica y digital y un ataque rápido y resistencia. Es un movimiento perpetuo en semicorcheas divididas entre ambas manos, las dos primeras de cada cuatro en la mano derecha y las dos últimas en la izquierda. Además de todo lo planteado exige un control del sonido primero entre las dos manos que se alternan constantemente, para que no se note el cambio, y las dinámicas extremas como un *pp súbito* tras un *ff* mantenido y también amplísimos crescendos.
- **Blinking / Parpadeo**, *Con suavidad* ♩ = 72, p. 8. Como en piezas anteriores el autor desarrolla acordes mediante la superposición de notas largas que crean una atmósfera sonora propia.
- **Breathing / Respirando**, *Intenso* ♩ = 76, pp. 9 y 10. Notas dobles alternas en ambas manos que rítmicamente representa la respiración mediante la disminución de los valores (negras - corcheas - tresillos de corcheas y semicorcheas y el camino inverso). Este planteamiento rítmico viene reforzado por un *crescendo* hacia las semicorcheas, con un punto culminante (*sf*) cuando cambia de agregado, y un *decrescendo* hacia la vuelta a las

negras apoyado por un *ritardando*. Este proceso lo realiza cuatro veces siendo las dos últimas los mismos agregados por retrogradación.

- ***White clouds / Nubes claras***, *Ad libitum, estático, horizontal*, p. 11. Pieza de planteamiento sencillo donde mientras la mano derecha realiza en blancas las notas alterna sib - re, la mano izquierda realiza cuartas justas. Son dos frases en el registro agudo con un pedal único en cada una de ellas.
- ***Dark clouds / Nubarrones***, p. 12. Esta pieza también tiene un planteamiento muy sencillo para trabajar los desplazamientos en valores largos por todo el teclado, desde el registro grave hasta el agudo, y todo tipo de interválicas de tal forma que no hay un centro tonal claro.
- ***Brief storm / Pequeña tormenta***, *Grave, profundo*, p. 13. *Clusters* ascendentes del registro más grave al grave y acordes aislados en el agudo. Toda la pieza está dentro de una dinámica de *pp* con crescendos y decrescendos excepto en los dos primeros compases que pide un *crescendo* desde *ppp* a *ffff*.
- ***Smelling wet / Oliendo la humedad***, *Calmado*, p. 14. En esta pieza vuelve a repetir el planteamiento de manos alternas y los intervalos de cuarta y tercera.
- ***Rainbow / Arco iris***, *Cristalino, muy sutil*,  $\downarrow + \downarrow \cdot = 44$ , p. 15. Esta pieza está clasificada como nivel medio por el propio autor pero la mano derecha es muy complicada para poder tocarse sólo con dos dedos (ya que se supone que está pensada para Pablo) pues obliga a constantes saltos. La mano izquierda realiza acordes basados en el intervalo de séptima.
- ***Closing the window / Cerrando la ventana***, *animato, decidido*  $\downarrow = 86$ , pp. 16-17. Utiliza un material muy similar al de la primera pieza (Abriendo la ventana-Cerrando la ventana) para construir esta última pieza. Con forma bipartita primero realiza un *ostinato* sobre el arpeggio *la-mi-sol* ascendente y descendente mientras que la mano derecha realiza intervalos de cuarta y quinta. La segunda parte recuerda más a la primera pieza y termina recordando el material inicial a modo de codetta.

### 3.3.10. *El libro de Pegaso* de Edson Zampronha

De este último cuaderno monográfico se encargó el compositor brasileño E. Zampronha (1963 - ) que está interesado por la búsqueda de caminos originales para la experiencia musical e investigación sonora. Asimismo, es doctor en Comunicación y Semiótica por la Universidad Católica Pontificia de Sao Paulo.

**EL LIBRO DE PEGASO** Se incluye un breve análisis de este Cuaderno por pertenecer a la colección aunque el autor no sea de origen español, por lo que se escapa del objeto de estudio.

El autor explica que la limitación que plantea esta colección “no justifica una música menor. Al contrario, ¿estimula una música mayor! ¿Cuántas ideas no se me habían ocurrido por no haber estado nunca delante de una circunstancia como ésta?. En este nuevo mundo musical que surge por los condicionantes particulares del proyecto, no escribo menos, sino más. Una mano derecha que apenas toca notas y una izquierda que puede ser principiante o llena de virtuosismo. Obras para piano llenas de fantasía, de acción y de armonías cargadas de emoción y sentimiento. [...] *El libro de Pegaso* es, de esta manera, un elogio a la imaginación.”

Las piezas están llenas de cambios de compás utilizando compases tan poco usuales como el 7/8, 11/8, 17/8, 23/8, etc. grandes extensiones y desplazamientos en la mano izquierda, acordes repetidos, arpeggios y notas repetidas.

- I, Molto espressivo e *cantabile*  $\text{♩} = 64$ , p. 1. Constantes cambios de compás de 2/4, 3/4 al 4/4. El papel protagonista de las manos va alternándose y lo interesante es la sonoridad que va creciendo y acumulando tensión por las dinámicas, la tesitura y las disonancias.
- II, Espressivo, un poco *rubato*  $\text{♩} = 69$ , pp. 2-4. Constantes cambios de compás, la mano izquierda realiza un motivo rítmico de acordes repetidos mientras la derecha hace apoyaturas a distancia de séptima y pequeños melismas.
- III, Vivo con brio  $\text{♩} = 176$ , pp. 5-8. Pieza muy difícil por la velocidad exigida, los cambios de compases (17/8, 7/8, 15/8, 21/8, etc) y los cambios de acentuación que esto conlleva y los contratiempos.

- IV, Molto espressivo ♩ = 54, pp. 9 y 10. Pieza más reflexiva donde se trabaja la sonoridad, los planos sonoros las notas tenidas y requiere, al igual que las otras piezas, gran trabajo del ritmo y equivalencias entre compases.
- V, Profondo ♩ = 50, pp. 11-13. Trabajo de los acordes arpegiados y extensiones de 9<sup>a</sup> en la mano izquierda, las dinámicas contrastantes y los compases irregulares.
- VI, Allegro ♩ = 120, pp. 14-19. De nuevo plantea una pieza muy complicada por la velocidad, los compases irregulares, los pasajes en semicorcheas con grandes desplazamientos por el teclado que alterna con pasajes de acordes repetidos.
- VII, Calmato, ma espressivo ♩ = 56, pp. 20 y 21. Trabajo de acordes repetidos y diferentes dinámicas.
- VIII, Presto ed energico ♪ = 220, pp. 22-25. Movimiento perpetuo de corcheas en la mano izquierda con diferentes acentuaciones dependiendo de los compases.
- IX, Andante ♩ = 56, p. 26. De nuevo plantea una pieza para trabajar el sonido, los matices y los cambios de compás.
- X, Agitato ed energico ♩ = 140, pp. 27 y 28. Pieza exigente por la velocidad, los desplazamientos rápidos en la mano izquierda en corcheas y notas dobles y, como en el resto del cuaderno, los compases irregulares y los cambios de compases.
- XI, Agitato ed energico ♩ = 120 y Adagio e profondo ♩ = 50, pp. 29 y 30. Alterna secciones rápidas con acordes y notas repetidas con secciones lentas donde trabaja el *cantabile* y el *legato*.
- XII, *cantabile* ♩ = 120, pp. 31-33. Tres planos sonoros en el registro central, en los extremos notas largas mientras la voz central (en la mano izquierda) realiza una nota repetida. Como en piezas anteriores trabaja los cambios de dinámicas y de compás.



### 3.4. CInPiC (Cuaderno de Iniciación al Piano Contemporáneo)

La partitura puede encontrarse en pdf y se difunde por la web a través de la revista cuatrimestral digital de música contemporánea “Espacio Sonoro” en el número 20 de septiembre de 2009 (<http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/20/Partitura1.htm>). Está firmada en Sevilla, Junio de 2009, y tiene 46 páginas.

Consta de 24 obras de Lucía Aivar Rodríguez, M<sup>a</sup> Inmaculada Godoy Gutiérrez, Fernando Mimbrero Villegas, Juan Carlos Pérez García, Alejandro Ramírez Sola e Ignacio Torner Fernández pensadas para cada uno de los cursos de grado elemental. Todos ellos están relacionados con la pedagogía musical en especial Ignacio Torner que es profesor de piano en el Conservatorio Profesional Cristóbal de Morales de Sevilla, donde realiza actividades de especialización en música contemporánea, además de pertenecer al grupo Taller Sonoro.

El prólogo (p. 4) es de Germán Gan Quesada quien además de ser compositor y profesor de la Universitat Autònoma de Barcelona en el Departamento de Arte y de Música, es asesor musical del conjunto de música contemporánea sevillano Taller Sonoro y colaborador de diferentes revistas musicales. Germán Gan nos explica:

El CInPiC es una colección de propuestas sonoras con que seis docentes invitan a emprender, en los cuatro primeros años de formación, un recorrido por la diversidad del piano de nuestro tiempo. [...] Recursos frecuentísimos en la escritura pianística actual, como la consecución de armónicos, la manipulación y preparación del interior del instrumento, la obtención de sonoridades masivas (*clusters*) o el planteamiento de edificios rítmicos complejos –en su métrica, figuración o distribución de acentos– conviven con el ahondamiento en un uso riguroso de los pedales, el control del *glissando* o la necesaria diferenciación de planos dentro del carácter polifónico propio del teclado. No falta, tampoco, el homenaje a compositores dueños de un lenguaje original (Cage, Rzewski, Reich) ni el estímulo para desentrañar las posibilidades de las nuevas notaciones y estructuras formales; todo ello, servido con capacidad de sugerencia poética y sentido del humor... porque no se trata, siguiendo los consejos

preliminares de Schumann en su pionero Álbum de la juventud, de reducirse a la técnica, sino de llevar, en sonidos de hoy, la música al pensamiento y al corazón.

Así mismo compara el espíritu de este CInPiC con iniciativas como los Juegos musicales, de Sofia Gubaidulina, la colección Jatékók, del húngaro György Kurtág, o el reciente ‘Piano project. New pieces for piano’, editado por Universal Edition en 2006, que buscan “abrir, en toda su extensión, la mano y el oído del joven intérprete hacia nuevos territorios de exploración musical y, en definitiva, de enriquecimiento de su dimensión estética”.

**CInPiC** El Cuaderno de Iniciación al Piano Contemporáneo está estructurado en los cuatro cursos del grado elemental en función de la dificultad y cada compositor tiene una pieza para cada nivel. Se incluye esta obra en el estudio, a pesar de no existir edición impresa, por ser la única que especifica

## Lucía Aivar Rodríguez

- **Diez por diez** (1º Curso): la autora plantea al alumno que cree su propia obra y para ello propone grupo de tres notas simultáneas o correlativas, el uso del pedal, la dinámica *ff/p*, allegro/lento, el cambio de octava y un final fijo.
- **Cajita de música** (2º Curso): hay tres propuestas para tres alumnos que salen desde el público y tocan su parte, el número de veces que considere oportuno, empezando en el orden establecido. Una vez están tocando los tres la compositora propone que se modifiquen las dinámicas y acentos para evitar que suene monótono. El final se produce a medida que van desapareciendo en orden inverso con un *ritardando*, *diminuyendo* y final escrito.
- **Cantoyó** (3º Curso): la propuesta de esta pieza es incorporar la voz cantando a la vez que se toca. Se van alternando notas largas con movimientos rápidos en figuración pequeña. La mayor dificultad está en la repertición rápida (en fusas) y la coordinación de la distribución de las manos en el movimiento quebrado de las semicorcheas (Figura 3.15).



Figura 3.15: *Cantoyó*, Lucía Aivar, CInPiC.

- ***Metronomeitor*** (4º Curso): esta pieza está dividida en dos partes, según el tratamiento rítmico, bien sea libre como una cadencia o *a tempo* con polirritmia de dos contra tres. Parte de la dificultad de la obra radica en el control de la estructura rítmica, la polirritmia y los constantes tresillos de negras, o cinquillos y seisillos, así como la repetición de nota. Al principio de la obra presenta la serie con la que construye toda la pieza distribuida entre las dos manos. La serie comienza ascendentemente y finaliza con un diseño quebrado descendente y a medida que vuelve a aparecer sufre variaciones rítmicas y pequeñas transformaciones.

## M<sup>a</sup> Inmaculada Godoy Gutiérrez

- ***Jugando con el peso*** (1º Curso): exploración del cluster de brazo, mano y cinco dedos para trabajar la sensación del peso. La autora plantea el trabajo de los *clusters* en teclas blancas ascendiendo por todo el teclado y luego en teclas negras descendiendo. En el planteamiento de la obra no hay ninguna indicación de matiz ni tampoco alterna los diferentes *clusters* si no que trabaja cada uno de ellos por secciones que incluso marca en la partitura
- ***Volando*** (2º Curso): esta segunda pieza también está estructurada en tres secciones (A, B y C) donde explica cada objetivo a trabajar: tresillos con manos alternas, saltos de octava para trabajar el pedal y estudio de *glissandos* dejando tenida la nota de llegada o soltándola.
- ***La prolongación del sonido*** (3º Curso): se vuelve a repetir la estructura en secciones con dificultades aisladas. En las tres primeras trabaja cómo mantener el sonido hasta el último momento antes del cambio al siguiente intervalo con su apoyatura. Para ello se ayuda del pedal y “fuerza” esta prolongación del sonido con una línea horizontal hasta la siguiente

nota. Cada una de estas secciones plantea un crecimiento de la velocidad (andante; con moto; allegro) y *accelerandi* dentro de cada de una de ellas así como un crecimiento de de la dinámica (*pp-mf*; *p-f*; *mf-ff*). La última sección invierte el planteamiento comenzando el *ostinato* muy complicado por movimiento contrario en *ff* y terminando en *p*. Es una pieza de una dificultad importante tanto técnica, de lectura, como interpretativa por los continuos cambios de dinámica y agógica (Figura 3.16).



Figura 3.16: *La prolongación del sonido*, M<sup>a</sup> Inmaculada Godoy Gutiérrez, CIN-PiC.

- **Azaroso ritmo** (4<sup>o</sup> Curso): pieza para dos pianistas donde el Piano I hace un *ostinato* en semicorcheas y el Piano II golpea el mueble con un ritmo determinado que produce una poliritmia al enfrentar las semicorcheas con los tresillos. El Piano I comienza con una nota repetida que va ampliándose hasta acordes de cuatro notas correlativas. Para acompañar este crecimiento sonoro el autor incluye un *accelerando* y un gran *crescendo* hasta *fff* que culmina en el compás 13 donde no sólo se produce el máximo sonoro sino también el punto de mayor complejidad rítmica donde coincide cuatro contra tres en el Piano I y un cinquillo en el Piano II. A partir de este punto realiza el camino inverso, como si fuera un espejo, volviendo al punto de partida. La pieza plantea tanto una importante dificultad de control rítmico, y sobretodo de coordinación y compenetración entre ambos pianistas para graduar correctamente tanto el *accelerando* como el *diminuyendo*.

## Fernando Mimbrero Villegas

- **Contando** (1<sup>o</sup> Curso): pieza de bastante dificultad por la complejidad rítmica con numerosos contratiempos entre las manos, el control de sonido

necesario por los constantes cambios dinámicos y la dificultad de lectura para el primer curso de grado elemental (Figura 3.17).



Figura 3.17: *Contando*, cc. 1-4, Fernando Mimbbrero, CInPiC.

- ***Ahí abajo está oscuro*** (2º Curso): pieza para piano vertical a cuatro manos donde en el registro grave se realiza un *ostinato* rítmico-melódico de notas tenidas y sobre él el otro alumno realiza todo tipo de efectos como tocar las notas directamente en las cuerdas, *glissandos* con las uñas sobre los bordones, golpear la horquilla de un diapason en cualquier lugar del arpa, rozar el diapason en vibración con determinadas cuerdas o apagar la vibración de éste presionando poco a poco una determinada cuerda.
- ***Y para terminar... cadencia final*** (3º Curso): antes de comenzar hay que preparar en el arpa cuatro notas con folios plegados, gomas de borrar o sililares. Casi toda la obra está construida sólo sobre los sonidos *do-fa#-sol* y se dedica a explorar tímbricamente estos sonidos por todo el teclado con diferentes articulaciones, matices y resonancias. Como dificultades técnicas añadidas está la repetición rápida de una nota, los constantes cambios de registro, el control de pulsar sin sonido, el *pizz.* en el arpa y el control de los constantes cambios de matiz.
- ***Desk - ontrol*** (4º Curso): pieza pensada para que el alumno escriba su propia obra y como el propio autor indica está entre la serialización y la aleatoriedad. Se trata de seis grupos de seis notas cada uno, seis indicaciones de dinámica y seis duraciones indicadas en segundos. El alumno puede elegir libremente cada uno, y no puede repetir hasta que no haya pasado por todos, como en el serialismo tiene que plantearse la elección de cómo presentar los grupos de notas: ritmo, verticalidad o no, altura, uso de ostinatos y repeticiones. La dificultad de la pieza la marca lo que escriba el alumno pero, como mínimo ya se exige como punto de partida el control sonoro de graduar el matiz desde el *ppp* al *ff*.

## Juan Carlos Pérez García

- **Chincha rabiña** (piano de cola y piano de pared, 1º Curso): el autor plantea dos versiones la primera para piano de cola y la segunda para piano vertical. La diferencia fundamental entre ambas son los glisandos en las cuerdas que en el piano de cola se realizan en el registro agudo y en el vertical en el grave (ya que se accede más fácilmente quitando la tapa de abajo). Aparece una referencia a la canción popular “Chincha rabiña” acompañada de manipulaciones en el arpa, *clusters* y contrastes dinámicos.
- **La barca se hunde** (2º Curso): pieza muy interesante donde utiliza de nuevo el material popular, esta vez la canción “Al pasar la barca”, que va cambiando de registro y sufre pequeñas transformaciones cromáticas. La melodía aparece en la mano derecha mientras la mano izquierda golpea la tapa frontal del teclado con un ritmo definido, o presiona ligeramente las cuerdas en la sección donde percute la mano derecha. Como dificultad técnica importante un trémolo de acordes entre ambas manos con una duración de cinco segundos según indica la partitura.
- **En las profundidades** (3º Curso): en esta pieza introduce las manipulaciones en el arpa como el *glissando* sobre las cuerdas, el cluster y tocar sobre las cuerdas, así como el uso del pedal tonal para mantener las teclas mudas. Se divide en dos secciones. La primera se mantiene en un registro grave donde contrasta las notas en *ff* acentuadas con los *pizz.* en la cuerda y los *glissandos* en el arpa todo ello con la resonancia de los armónicos del pedal tonal. La segunda sección destaca por la complejidad de lectura con las numerosas alteraciones así como rítmicamente (Figura 3.18).

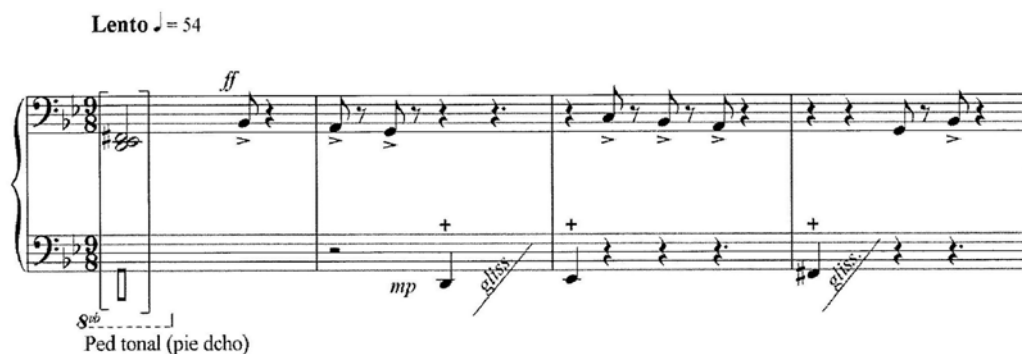


Figura 3.18: *En las profundidades*, cc. 1-4, Juan Carlos Pérez García, CInPiC.

- ***Debajo de un tornillo*** (Cageando, 4º Curso): se debe preparar el piano con masilla tipo TAC, tornillos e imperdibles en la cuerdas que se indica. Está escrita en tres pentagramas, dos para la mano izquierda. El autor especifica el uso del pedal derecho en toda la pieza. La forma es tripartita (ABA) y está basada en la melodía infantil “Debajo de un botón” que aparece sin medida el pentagrama inferior y en el pentagrama central se presenta el ritmo de la canción popular en la sección A y la sección B aparece tanto la melodía como el ritmo. La mano derecha realiza principalmente el acompañamiento a contratiempo en corcheas.

## Alejandro Ramírez Sola

- ***El saltador de obstáculos*** (1º Curso): la pieza tiene dos partes diferenciadas por el intercambio del uso de la escala hexátónica entre las manos. Armónicamente plantea el trabajo simultáneo de las dos escalas hexátónicas, y técnicamente la mano derecha presiona sin sonar tres o cuatro notas correlativas de una de las escalas mientras que la mano izquierda va haciendo intervalos de segunda de la otra escala hexátónica con saltos de dos octavas pasando por encima de la mano derecha
- ***Lugarnita del campán*** (2º Curso): antes de comenzar a tocar la pieza hay que preparar seis bordones con masilla adhesiva según indica el autor. La pieza es una constante exploración de diferentes recursos técnicos como las notas tenidas, la velocidad, *clusters*, *glissandos*, rapidez de alternancia de manos y control de la dinámica. Hay una explicación del compositor sobre la interpretación de la notación y sobre cómo realizar determinadas dificultades (Figura 3.19).

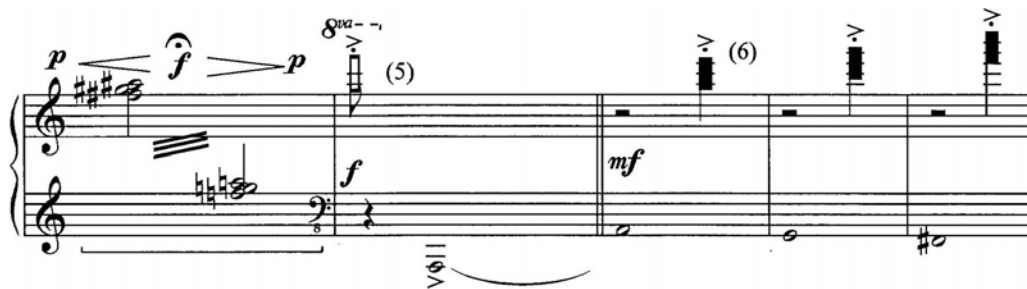


Figura 3.19: *Lugarnita del campán*, cc. , Alejandro Ramírez Sola, CInPiC.

- ***El pianosionista*** (3º Curso): pieza pensada para dos pianistas en un piano de cola donde el Piano I toca en el arpa con baquetas de xilófono, o similar, o en el armazón o realiza pizzicatos con púa. La pieza tiene una estructura tripartita, ABA. El Piano II comienza con un cluster en el grave en teclas blancas y negras cuya resonancia mantiene gracias al pedal central. Con un carácter Animado y un compás de 10/8 despliega la escala pentáfona de teclas negras con movimientos rápidos en corcheas en arpeggios o acordes produciéndose al principio una alternancia entre ambos intérpretes para al final de la sección A coincidir. La segunda sección contrasta tanto en el *tempo* como en la textura donde se produce un diálogo entre los acordes paralelos del Piano II y los *pizz.* y *glissandos* del Piano I para terminar ambos en el teclado con los acordes finales.
- ***Reichteando*** (“música para teclas de madera”, 4º Curso): hay una explicación sobre cómo se debe preparar el piano con masilla y también el uso del pedal tonal, en caso de disponer de un piano con el tercer pedal, o en su defecto del pedal derecho. La partitura se compone de dos compases que se van repitiendo según las instrucciones. Hay tres pautas para cada una de las manos para ir incorporando progresivamente de tal forma que los elementos se vayan superponiendo de forma progresiva. Cada pentagrama debe repetirse dos veces completas antes de añadir el siguiente según el orden establecido. Una vez están todos los pentagramas, se repiten *ad libitum* y luego se realiza el proceso inverso. Rítmicamente los pentagramas van emparejados y al unirlos todos el resultado es un movimiento en semicorcheas en un ámbito de sexta.

## Ignacio Torner Fernández

- ***La cueva*** (1º Curso): trabajo alterno de los cambios de octava y del control del cluster de mano bajando las teclas sin que suenen.
- ***El brujo*** (2º Curso): en esta pieza vuelve a trabajar el control de presionar las teclas sin que suenen pero esta vez en triadas en la mano derecha mientras que la izquierda hace un *glissando* con las uñas en las cuerdas y se recoge la resonancia con el pedal. También se precisa de preparar el do grave con masilla para que suene apagada (Figura 3.20).
- ***Minimal. Homenaje a Rzewski*** (3º Curso): pieza de gran complejidad por la necesidad de gran precisión digital, velocidad de ataque y de



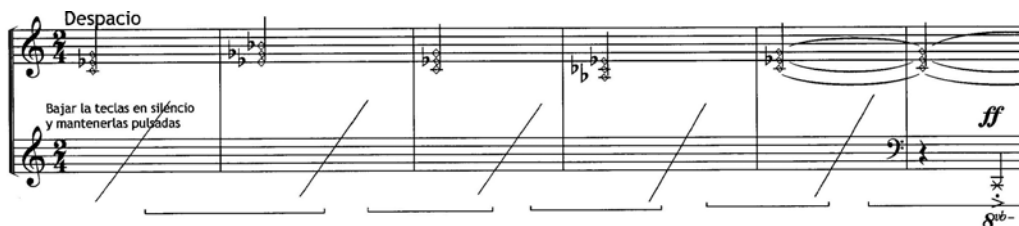


Figura 3.20: *El brujo*, Ignacio Torner Fernández, CInPiC.

repetición así como control rítmico y de la acentuación así como un trabajo de la resistencia ya que se indica que cada compás se debe repetir 2 ó 3 veces. Se basa en la escritura, adaptada a un nivel más sencillo, de *Winnsboro Cotton Mill Blues* de Rzweski. También en esta pieza se busca una sonoridad especial colocando una tira tipo “blue tac” cerca del puente para que se asemeje al sonido de un bajo eléctrico. Utiliza exclusivamente la escala pentátona en teclas blancas.

- **¿Para dos?** (4º Curso): pieza pensada para dos pianistas donde el primero toca en el teclado diferentes efectos y el segundo sólo manipula el arpa con borradores y cepillos de dientes. Durante toda la pieza el pedal derecho esta presente ya que se bloquea con una cuña. La dificultad de esta obra estriba en la coordinación de los dos pianistas, el equilibrio sonoro, el control de las dinámicas así como los efectos de grandes crescendos y *accelerando*.

### 3.5. *Da Capo (Col Legno)*: El Grupo de Pamplona

Iruñeako Taldea (Grupo de Pamplona) está formado por cinco compositores que trabajan conjuntamente y tienen intereses comunes en la evolución de los lenguajes compositivos, la figura del compositor y el camino de la composición musical en España:

- Berrade, Jaime nacido en 1961 en Ujué, Navarra.
- Catalán, Teresa nacida en 1951 en Pamplona, Navarra.
- Egea, Vincent nacido en 1961 en Cocentaina, Alicante.
- Larrañaga, Patxi nacido en 1963 en Errentería, Guipuzcoa.

- Pastor, Luis nacido en 1947 en Pamplona, Navarra.

A pesar de que sus orígenes son diferentes, los cinco compositores se unen al coincidir en la ciudad de Pamplona y realizan composiciones colectivas, partiendo de las enseñanzas de maestros como Agustín González Acilu, Ramón Barce y Aurelio Sagasetta, como *El rapto de Europa* y *Piano variaciones*. Según Xoán M. Carreira<sup>26</sup> la estética de los compositores del Grupo de Pamplona se caracteriza por “el empleo de formas reconocibles, recursos paratonales, uso tradicional de los instrumentos musicales y voluntad de construcción de sistemas armónicos que superasen la oposición tonal/atonal.” Después del grupo cada compositor sigue su propio camino compositivo.

Esta colección de 25 piezas es una obra escrita por encargo del Excmo. Ayuntamiento de Pamplona para el Conservatorio Municipal “Joaquín Maya” en el año 1987. Está editada por Arte Trifaria en Madrid en el mismo año. La idea generatriz de la obra es tener un repertorio contemporáneo de compositores españoles para la iniciación en el piano de los alumnos del conservatorio de Pamplona. Cada uno de los compositores firma cinco piezas y están ordenadas por extensión, dificultad y orden alfabético por compositor (primero un bloque de 10 piezas, 2 por compositor, luego otras 10 y 5 finales).

La colección está dedicada “A nuestro admirado amigo Pedro Espinosa” y además aparece la siguiente frase de Natalia de Koeru:

Las vanguardias serán academia algún día; apresuraos entonces a enterrarlas. Lo que se llama nuevo no es más que la solución de siempre.

Además de la obra colectiva *Da Capo (Col Legno)*, Iruñeako Taldea también tiene otra obra colectiva para piano *Piano variaciones* editada por la Caja de Ahorros Municipal de Pamplona en 1986. Consta de diez variaciones donde cada compositor firma dos de ellas. Una undécima variación, que sirve como resumen de todas ellas, es firmada por el Grupo de Pamplona.

---

<sup>26</sup>Xoán M. Carreira: “Grupo de Pamplona”, *Diccionario...*, vol. 3, pág. 420.

### 3.5.1. Piezas nº 1, 2, 11, 12 y 21 de Jaime Berrade

En estas cinco piezas encontramos una cuidada escritura, llena de articulaciones y matices, con constantes imitaciones y uso de la polifonía. No hay casi información sobre el compositor, tan sólo su año de nacimiento, 1961.

**Pieza nº 1. *Moderato*** De estructura bipartita (AA') con eje en Sol. Consta de una melodía de 8 compases que se repite casi literalmente pero cambiando el acompañamiento la segunda vez. La primera parte (A, ocho compases) está basada en la imitación casi canónica entre ambas manos por inversión. En la segunda (A', ocho compases) la mano izquierda realiza un *ostinato* rítmico con segundas mayores y, además, hay un cambio de agógica ya que indica *piú mosso*.

Técnicamente no hay desplazamientos por el teclado y además el ámbito de ambas manos es de cuarta, excepto el último compás que acaba con una tríada. También puede apreciarse el interés del compositor por trabajar la independencia de las manos, primero con el tratamiento contrapuntístico, y en segundo lugar mediante la diferenciación entre el *legato* de la mano derecha y el *staccato* de la izquierda.

**Pieza nº 2. *Andante*** En esta segunda pieza la primera dificultad es rítmica por plantear el compás de 5/8 y el cambio a 2/4 para luego volver al 5/8. La estructura es ABA y viene separada no sólo por el cambio de compás sino también por una doble barra simple. La primera parte A consta de cinco compases y comienza en la mano derecha con el acompañamiento basado en el intervalo de segunda, que luego también será el intervalo predominante en la melodía de la mano izquierda. El ámbito de las dos manos es de quinta y la dificultad radica en que en la mano derecha se debe percutir simultáneamente los dedos 4 y 5 además del ritmo. En la segunda parte la melodía sigue en la mano izquierda, pero esta vez realiza tanto desplazamientos como cromatismos, mientras que la mano derecha realiza el acompañamiento a contratiempo en segundas. La tercera parte A' cambia con respecto a la primera, en la que las dos manos se intercambian los papeles. Tan sólo hay un compás de introducción y el acompañamiento se expande hasta un intervalo de sexta para terminar con notas tenidas donde es necesario el *legato* de dedo.

**Pieza nº 11.** Pieza breve que plantea la dificultad técnica de las terceras en *legato*. Además el compositor establece varios cambios de compás (3/4, 6/8 y 2/4) con la equivalencia de corchea igual a corchea. El diseño de las corcheas es como si fueran dobles floreos en movimiento contrario entre las manos en los dos primeros compases, para en el cc. 3 y 4 acompañar la mano izquierda en *staccato* y pequeñas imitaciones a partir del 6 siempre en movimiento contrario y a distancia de negra. Técnicamente la parte más complicada es el *legato* de la mano derecha del cc. 5 que implica los cinco dedos. El centro tonal de la pieza gira en torno a sol.

**Pieza nº 12. Allegretto** Esta pieza también requiere un mayor dominio técnico por los cambios bruscos de matiz que exige y la disminución rítmica que lleva hasta las fusas en un *tempo* allegretto en 6/8. En cada compás el material que aparece está circunscrito a dos acordes: en la primera parte sol-sib-mi (al que luego se le añade ocasionalmente el do) y en la segunda lab-do-re (al que también se le añade el fa). En los tres últimos compases aparecen además mi  $\flat$  (sin dejar el mi  $\natural$ ) y re  $\flat$  rompiendo con la sonoridad levemente para acabar con el acorde si  $\flat$ -mi  $\flat$ -sol. La mano izquierda realiza el acompañamiento mientras que la derecha la parafrasea complicándose rítmicamente a medida que avanza la pieza para terminar diluyendo la tensión rítmica con la calma de las negras (Figura 3.21).



Figura 3.21: *Pieza nº 12, Da Capo (col legno)*. Berrade

**Pieza nº 21. *Rubato*** Esta última pieza de forma simétrica ABB'A' introduce la polifonía de tres voces como dificultad técnica y musical. La articulación predominante es el *legato* de dos, tres y cuatro corcheas. Hay dos ejes de referencia en las notas la y mi, aunque el cromatismo inunda la pieza y hace que nos sorprendan determinados acordes “tonales” como en el compás 25 y en el final de la pieza. La tesitura elegida es principalmente central dentro del teclado y reserva para el punto culminante un aumento de la textura con las terceras y quintas de la mano derecha y el registro más grave de la pieza justo al final de B'.

### 3.5.2. Piezas nº 3, 4, 13, 14 y 22 de Teresa Catalán

La obra para piano solo de Teresa Catalán (1951 - ) es bastante importante e interesante dentro de su producción, puesto que podemos ver en ella los pilares fundamentales de su estética y planteamiento compositivo. Dentro de esta estética personal Catalán se aleja de la tendencia a la explotación de contrastes lingüísticos practicada por otros miembros del grupo.

Su producción para piano consta de las siguientes obras: *Aunitz Urtez* (1983); *Iruñeako Taldea: Piano Variaciones* (1986); *Da Capo (Col Legno)* (1986); *Elegía Nº 1 (Homenaje a Béla Bartók)* (1995); *Juguetes Rotos* (1995); *Five On Five* (1997); *Elegía Nº 2 (A la muerte de un ángel en La Fenice)* (1999); *Happy Birthday* (1999); *Las Redes De La Memoria (2003)*; *Elegía Nº 3 (Para un hombre de agua y fuego. Nestor Rodrigo In Memoriam)* (2007); *Wenn Alles Geht, Nichts Geht (Si Todo Vale, Nada Vale. Homenaje a Ramón Barce)* (2008).

En estas cinco piezas nos encontramos un mundo sonoro lleno de riqueza cromática que nos alejan de un eje tonal o de poder sentir los intervalos consonantes y disonantes “clásicos”.

**Pieza nº 3.** En esta pieza la compositora nos plantea la independencia total de ambas manos no sólo desde el punto de vista del tratamiento melódico, en el que, a simple vista, parece como si fuera cada una de ellas autónoma, sino también porque la mano izquierda utiliza las notas mi-fa $\sharp$ -sol $\sharp$ -la $\sharp$ -do (disposición de dedos largos en teclas negras y cortos en blancas) y la derecha utiliza exclusivamente notas blancas. La indicación de articulación para toda la pieza

es *staccato*, como indicaciones dinámicas de *forte* y *piano*. La pieza queda estructurada tanto por los cambios de matiz como por el tratamiento de la mano derecha que primero rellena con las corcheas, que no percute la izquierda, para luego hacer pequeñas imitaciones a distancia de negra (compás 3), de corchea (compás 4) o de un compás completo (cc. 8-9) para terminar al “unísono” en el cc. 12 y terminar con las octavas con el choque de segunda menor entre ambas manos. Como fruto de estas pequeñas imitaciones se producen movimientos complicados de coordinar en cada mano, que requieren el trabajo de la independencia de ambas. Este tipo de trabajo también está muy presente en la música de Bartók sobre todo en el *Mikrokosmos* (Figura 3.22).



Figura 3.22: *Pieza nº 3, Da Capo (col legno)*. Catalán.

**Pieza nº 4.** La pieza está delimitada por pequeñas frases de diferentes longitudes que están marcadas por comas que aparecen siempre después de una nota acentuada. Las dos manos van realizando pequeñas micromelodías que se van alternando con notas de mayor duración y acaban coincidiendo en un intervalo “disonante” según la teoría musical (como quinta disminuida, segunda mayor, octava disminuida, séptima mayor o novena menor) y también consonantes pero al no haber referencia tonal alguna sólo son diferentes colores. La tesitura se mueve principalmente por la octava central del piano y la siguiente, y la única indicación es *forte* y *legato*. Como pequeña curiosidad acaba en un acorde de séptima de dominante que por supuesto no se siente como tal.

**Pieza nº 13** Pieza muy interesante desde el punto de vista compositivo por el cuidado con que están elegidos los intervalos para eludir la referencia tonal hasta el punto de que en el cc. 14 encontramos quintas disminuidas paralelas descendentes (Figura 3.23). El cromatismo domina la pieza y también el intervalo de segunda menor y su inversión. El movimiento de las manos juega entre el movimiento contrario y el paralelo todo ello reforzado por la simultaneidad en la articulación tanto en los *staccatos* como en los acentos. Hay una constante en la pieza de una nota repetida en ambas manos como una llamada que estructura y sirve de referencia rítmico-melódica para el oído. Técnicamente la dificultad es mayor con respecto a las dos piezas anteriores de esta compositora por los continuos desplazamientos y los saltos de octava.



Figura 3.23: *Pieza nº 13, Da Capo (col legno)*. Catalán.

**Pieza nº 14** Esta nueva pieza contrasta con la anterior por la alternancia en el movimiento de las manos y la exigencia del *legato*. La mano izquierda desarrolla movimientos ascendentes y descendentes en semicorcheas en anacrusa para ir alternando con una negra y la derecha va también respondiendo pero la línea es en ocasiones quebrada. De nuevo el cromatismo envuelve la pieza en una sonoridad muy especial llena de choques de armónicos. Lo más sorprendente cómo llega al final a la octava suprimiendo los choques de armónicos y escuchando, casi de forma natural, el *decrescendo*. El crecimiento y decrecimiento en la intensidad de la pieza también viene definido por la elección de la tesitura en el teclado.

**Pieza nº 22** La complejidad de esta pieza estriba en la longitud de la misma. Volvemos a encontrar, como en las otras piezas de Teresa Catalán, un cuidado exquisito en la elección del material sonoro. La escritura realza, tanto por la tesitura utilizada como por el contorno melódico, la idea expresiva y el dibujo de los puntos culminantes transitorios y el máximo de la pieza. Esto se puede apreciar por reservar el distanciamiento de las manos para las dinámicas en

*forte*, la comprensión del material y los intervallos más “disonantes” como la quinta disminuida (cc. 38 y la relajación en la cc. 39-40 en la triada mayor).

### 3.5.3. Piezas nº 5, 6, 15, 16 y 23 de Vicent Egea

Catálogo de la obra para piano: *El principio del fin*, 1985; *Tres pequeñas invenciones para piano*, 1985; *Allegro de sonata*, 1987; *Tocata on the left, para la mano izquierda*, 1988.

En las cinco piezas que presenta Egea (1961 - ) en esta obra vemos que tanto la escritura como las dificultades planteadas beben de la música para niños de Bartók.

**Pieza nº 5.** Esta pieza está basada en la disposición de dedos largos (2-3-4) en teclas negras y los cortos en teclas blancas (1 y 5) es decir mi-fa $\sharp$ -sol $\sharp$ -la $\sharp$ -do en la mano izquierda y acabando en si en la mano derecha. Tiene estructura ABA' de cuatro compases cada una. Las manos se mueven por movimiento contrario ascendente y descendente. Se trabaja la diferencia entre *staccato* y *legato*, así como las notas tenidas (pulgares) en la parte B (Figura 3.24).



Figura 3.24: *Pieza nº 5, Da Capo (col legno)*. Egea.

**Pieza nº 6.** Pieza de mayor dificultad técnica que plantea el acompañamiento en la mano derecha con las notas fa $\sharp$ -sol $\sharp$ -la $\sharp$ -do-mi-fa-sol-la lo que obliga al paso de pulgar sobre la nota do. La mano izquierda se encarga de la melodía con un amplio registro, desde el la $\sharp$ 1 hasta el fa $\sharp$ 3, con la indicación de molto *legato* y un



pedal por compás, lo que provoca una “bruma” sonora que sólo se ve aclarada por el do insistente en principio de compás.

**Pieza nº 15.** Esta pieza también recuerda, como las anteriores y la siguiente, a las piezas de Bartók tanto por el tratamiento de las articulaciones, los constantes cambios de compás o el acompañar una misma melodía con diferentes acompañamientos, aunque el lenguaje es más cercano al atonalismo libre.

Podemos escuchar claramente una referencia a mi como centro tonal. Se presenta tres veces la misma melodía, con pequeñas variaciones, las dos primeras en la mano derecha (cc. 1 y 7) y la tercera en la mano izquierda (cc. 14) con un acompañamiento mucho más simple, para acabar por aumentación con la indicación *pesante*.

**Pieza nº 16.** Pieza basada en un acompañamiento en *ostinato* sobre una pedal de si y una segunda mayor. Sobre este acompañamiento en la mano izquierda la mano derecha realiza un pequeño motivo con la escala mi-fa $\sharp$ -sol $\sharp$ -la $\sharp$ -si, con la característica de unir mediante la articulación de picado-*legato* las corcheas en parte débil con la siguiente en parte fuerte. Esta articulación requiere una total independencia y automatización del acompañamiento para poder escuchar la diferencia de los acentos entre ambas manos. Estructura de la pieza: A (introducción de 2 cc. y 9 cc. con pequeños motivos de dos compases y cadencia sobre si-mi) - Sección intermedia (4 cc. que desarrollan el *ostinato* inicial pero repartido entre las dos manos) - A' (introducción de 2 cc. con el *ostinato* inicial transportado una cuarta aumentada descendente sobre el que se desarrolla la misma melodía de A). Para acabar une las dos quintas justas de las dos escalas que aparecen simultáneamente en A' (si $\flat$ -fa y mi-si).

**Pieza nº 23.** A pesar de que la indicación metronómica parece que plantea una velocidad cómoda pensando en el público infantil al que va dedicada, la realidad es que nos encontramos ante una pieza de bastante dificultad por el acorde repetido en corcheas en compás de subdivisión ternaria sobre las notas do-fa-sib (posición bastante abierta) que requiere una gran resistencia por parte del intérprete. Sobre este *ostinato* se desarrolla una melodía fragmentada (con notas tenidas) que va cambiando a cada parte de registro provocando numerosos cruces de manos lo que complica aún más la ejecución (Figura 3.25 en la página siguiente).

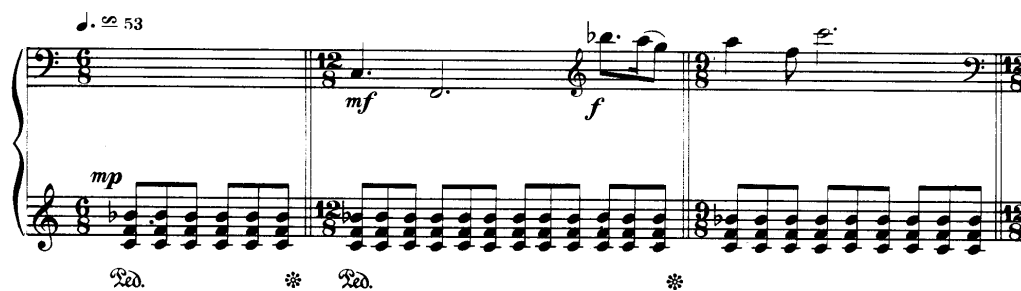


Figura 3.25: *Pieza n.º 23, Da Capo (col legno)*. Egea.

El *ostinato* va cambiando de una mano a otra y cuando la mano izquierda lleva la melodía no cambia de registro. Además de los continuos cambios de matiz que exige el compositor también cabe destacar no sólo las octavas en *legato* de la mano derecha del cc. 14, si no también los continuos cambios de compás. Todo esto hace que aunque formalmente es un pieza bastante clara de entender, incluso a simple vista, es complicada de asimilar y conseguir una interpretación solvente para un nivel de aprendizaje elemental.

### 3.5.4. Piezas n.º 7, 8, 17, 18 y 24 de Patxi Larrañaga

Respecto a su estilo compositivo Xoán Carreira<sup>27</sup> ha dicho de Larrañaga (1963 - ) que: “es más ecléctico que el resto del Grupo de Pamplona por la utilización estructural de citas explícitas y el uso constante de la descontextualización y yuxtaposición de estilos diversos.”

Catálogo de la obra piano: cinco piezas para piano elemental (*Da Capo, col legno*), 1987; *Piano Variaciones* (IV y XXIV), 1986 y *Variaciones sobre un tema de Prokofiev*, 1995.

En estas piezas utiliza una textura clara, con mucho intercambio de papeles entre las manos y se basa en pocos elementos motivicos para que sea fácilmente entendible.

**Pieza n.º 7.** Como en otras piezas de esta colección el planteamiento se fundamenta en intercambiar los papeles entre ambas manos. En este caso tenemos otra vez la estructura ABA' y empieza la mano izquierda con el acompañamiento en *staccato* y la mano derecha entra en el cc. 3 en *legato* hasta el cc. 6. A

<sup>27</sup>Xoán M. Carreira: “Larrañaga, Patxi”, *Diccionario...*, vol. 6, pág. 759

partir del cc. 7 se produce el intercambio (B) y en el cc. 11 volvemos a A' con el aumento de la textura en la melodía en la mano derecha añadiendo la nota repetida lo que provoca el crecimiento de la dinámica con los reguladores hacia el final para sorprender con un súbito piano.

**Pieza nº 8.** En esta pieza la mano derecha realiza el acompañamiento con un *ostinato* rítmico-melódico de negra (acorde)-blanca y la mano izquierda una melodía ascendente. En la sección central cambia a la escala de las teclas negras añadiendo con el sol ♮ y el do (Figura 3.26).



Figura 3.26: *Pieza nº 8, Da Capo (col legno)*, cc. 12-23. Larrañaga.

**Pieza nº 17.** En esta pieza se mantiene un ritmo en *ostinato* de ♩. ♪ ♩ ♩. que sólo se rompe en una breve sección intermedia de 6 compases que separa A de A'. El material melódico que aparece en los cuatro primeros compases son los que generan toda la pieza (Figura 3.27).

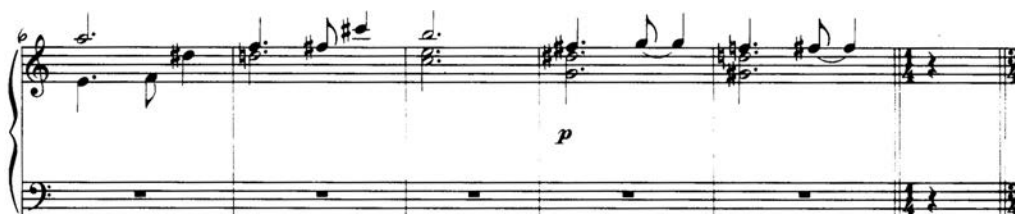


Figura 3.27: *Pieza nº 17, Da Capo (col legno)*, cc. 6-11. Larrañaga.

**Pieza nº 18.** Como en otras piezas de esta colección nos encontramos con imitaciones entre ambas manos a modo de preguntas y respuestas. El acompañamiento se mueve cromáticamente tanto cuando hace nota simple (cc. 3-4), terceras (cc. 18-19) o sextas (cc. 16-17). El cromatismo está presente en todo momento.

**Pieza nº 24.** La pieza está construida sobre la célula descendente que aparece desde el primer compás y se repite insistentemente tanto en la mano derecha como en la mano izquierda en el cc. 12, o repartida entre ambas como en el cc. 21. Para acompañar esta melodía la otra mano realiza intervalos en negras que se mueven por cromatismo una de ellas y la otra en movimiento de segunda. La estructura es ABA’.

### 3.5.5. Piezas nº 9, 10, 19, 20 y 25 de Luis Pastor

La escritura pianística de Pastor (1947 - ) está plagada de imitaciones y de búsquedas tímbricas por los distintos registros del teclado. No hay mucha información sobre el compositor. Según Xoán M. Carreira<sup>28</sup> “su producción participa del ideario posmoderno de Iruñako Taldea, especialmente en el cuidado formal y los aspectos más provocativamente neoingenuistas.”

**Pieza nº 9.** Pieza muy breve que plantea la diferenciación de los modos de ataque: *legato*-picado, *tenuto* y *legato*. Las manos van alternando el movimiento melódico por compases y notas largas.

**Pieza nº 10.** Lo primero que destaca es la ausencia de barras de compás en toda la pieza (Figura 3.28 en la página siguiente). La estructura viene determinada por el cambio de textura y las comas de respiración de frase que aparecen. Volvemos a encontrar el planteamiento de una melodía que se acompaña de dos formas y esto da la estructura binaria AA’ a la pieza. Primero es la mano derecha la que presenta la melodía que se divide en dos secciones (aa’) y la mano izquierda la imita a distancia de dos negras en a y en a’ se queda con el final para terminar juntas. En la segunda parte la melodía pasa a mano izquierda y

---

<sup>28</sup>Xoán M. Carreira: “Pastor Arriazu, Koldo”, *Diccionario...*, vol. 8, pág. 507

la mano derecha realiza a contratiempo el acompañamiento en acordes en la primera sección y en la segunda vuelve la melodía a la mano derecha y los acordes en la mano izquierda. La pieza está en el modo de La.



Figura 3.28: *Pieza n.º 10, Da Capo (col legno)*. Pastor.

**Pieza n.º 19.** Con una estructura AA'A'' consta de una melodía de 8 compases que se repite casi idénticamente en el compás nueve. A partir del cc. 17 la melodía se distribuye primero en la mano izquierda y finaliza en la mano derecha, por ello queda bastante desdibujada, y el acompañamiento está sincopado. El cromatismo caracteriza toda la pieza y en AA' podemos escuchar un centro tonal en Mi que luego en A'' no se mantiene.

**Pieza n.º 20.** Cada mano realiza una escala pentáfona: do-re-fa-sol-la en la mano derecha y do $\sharp$ -re $\sharp$ -fa $\sharp$ -sol $\sharp$ -la $\sharp$  en la mano izquierda que se intercambian en el cc. 10 y otra vez en el 15. El compás elegido, 5/8, es la primera dificultad de la pieza y se le añade la coordinación que aparece en el cc. 3 con las semicorcheas a contratiempo en la primera y cuarta corchea (Figura 3.29 en la página siguiente, cc. 5-14).

**Pieza n.º 25.** La dificultad de esta pieza radica en que la línea melódica está fragmentada y distribuida entre las dos manos y cambiando constantemente de octava del teclado. Además, destacan las octavas que aparecen a partir del cc. 17 y las terceras en *legato* que salpican toda la pieza. Es una pieza difícil de comprender para un nivel elemental y sorprende la diferencia de nivel con respecto a otras piezas de esta misma colección y del mismo compositor.



Figura 3.29: *Pieza n.º 20, Da Capo (col legno). Pastor.*

### 3.6. *Obras para niños, Vol. 1, 2 y 3 de varios autores*

La colección de tres volúmenes se presentó en el Club Diario Levante y se publicó un artículo en el Diario Levante donde se valora el esfuerzo de los compositores, pianistas y editores por que haya un repertorio propio valenciano para piano con el que se puedan formar los estudiantes. Están editados en Valencia por la editorial Rivera Mota en 2006.

En dicho artículo se valora la iniciativa<sup>29</sup> de siete compositores valencianos, coordinados por el pianista, compositor y profesor del Conservatorio Superior de Valencia, Miguel Álvarez-Argudo, ha cuajado en la edición de un álbum para niños con piezas musicales compuestas por músicos de aquí y de ahora.

La intención de "Álbum para niños" es ofrecer a los estudiantes piezas musicales de compositores contemporáneos valencianos con las que abundar en su aprendizaje. Se trataría de alternar Schumann con Baixauli, por poner un ejemplo. Como decía Óscar Oliver, intérprete del CD, "no existen este tipo de trabajos a nivel valenciano. Sin la dedicación altruísta de los compositores no habría podido ser". La obra combina la vertiente pedagógica con la artística y ofrece estudios para los alumnos de grado elemental y medio donde la vis didáctica se integra

<sup>29</sup> Artículo extraído del Diario Levante 06/12/06 (María Tomás). Sacado de la pagina <http://www.riveramusica.com/esp/piano/100/128> consultada el 01/04/14.

con la calidad. Josep Lluís Galiana en la presentación destacaba la fusión del departamento de Piano con el de Fundamentos para la Composición. "Un estímulo entre compañeros pensando en las nuevas manos enfrentadas al piano". Joan Cerveró afirmaba que el CD permite apreciar "que el trabajo de un compositor también puede desarrollarse en tu barrio. Ser compositor es mostrarse en música y eso nunca va a parar. Es importante para vivir y convivir".

Los tres volúmenes están presentados por Ricardo Callejo, Director del Conservatorio Profesional de Valencia, donde felicita la iniciativa de unir a siete compositores (con sus diferentes lenguajes, estructuras y personalidad) en la creación de repertorio para estudiantes de piano de grado elemental y medio. "La publicación reúne conocimientos y experiencias docentes personales que se ponen al servicio del aprendizaje musical. Espero que sea de gran utilidad pedagógica y por supuesto sirva como divertimento para aquellos niños y jóvenes que se asomen al estudio del piano se aficionen con las partituras que en estos cuadernos se les proponen".

Además cada obra viene precedida por un análisis realizado por los compositores y unas sugerencias de estudio, a cargo de Miguel Álvarez-Argudo, para que los pianistas conozcan los puntos más importantes a tener en cuenta a la hora de interpretar. El nivel de las piezas, tanto por el lenguaje utilizado como por las dificultades técnicas planteadas, es elevado por lo que pocas piezas se adaptan a un nivel de grado elemental, a pesar del título de la colección.

### 3.6.1. Ricardo Baixauli

Compositor y clarinetista nacido en 1963 en Alfafar (Valencia). Obtiene en el Conservatorio Superior de Música de Valencia los títulos de Composición, Dirección de Coros, Clarinete y Musicología. Ha dirigido numerosas Bandas y también ha sido profesor de clarinete, armonía y en la actualidad ejerce la docencia asignatura de Análisis en el Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia<sup>30</sup>. Dentro de su obra para piano tiene un Preludio y Fuga y las piezas que aparecen en cada uno de los volúmenes.

- ***Suggestiment de Scherzo*** (*al xicotet tipus formal "Lied ternari"*) pertenece al volumen I y las dificultades técnicas que presenta hacen que sea inabordable en el Grado Elemental por lo que no se analiza.

---

<sup>30</sup>Sacado de <http://www.musicvall.com/es/113-ricardo-baixauli-ferrer> 1/04/14

- ***Estrella fugaz*** aparece en el volumen II y de nuevo plantea un lenguaje y sobre todo unas dificultades muy superiores a las posibilidades de un niño o de un estudiante de Grado Elemental.
- ***Nocturno “sugerencia de abismo”*** en el volumen III como en las dos piezas anteriores exige un dominio técnico que no es acorde para el objeto de la colección. Está dedicada al amigo y excelente pianista M. Álvarez-Argudo.

### 3.6.2. Miguel Gironés

- ***Para Lucía***,  $\text{♩} = 90$ . Formalmente se trata de una pieza en la que se van presentando frases sucesivamente sin delimitarse partes diferenciadas. La armonía es atonal a pesar del acorde final de Fa mayor y puede apreciarse una insistencia en el intervalo de tercera mayor. La complejidad polifónica supone que en una misma mano haya más de una voz, o que incluso una misma voz se reparta entre las dos manos. La mano izquierda tiene extensos despliegues de arpeggios y en la mano derecha encontramos el trabajo de las octavas y acordes. Ambas manos también comparten acordes arpegiados (Figura 3.30).



Figura 3.30: Para Lucía, M. Gironés, cc. 4-6.

- ***El Soldado***,  $\text{♩} = 72$ . Forma AA'. Trabaja tanto el acompañamiento a contratiempo con desplazamientos como las dos y tres voces en la mano derecha. Se suceden pasajes en la mano izquierda contrastantes en *staccato* y en *legato*.
- ***El Molí***,  $\text{♩} = 72$ . Textura melodía acompañada donde el acompañamiento se “sustenta sobre un *ostinato* más o menos libre de dos voces inferiores, construidas sobre un motivo basado en la idea de floreo superior e inferior



sugerido por el movimiento circular de un molino”. La mano izquierda realiza las dos voces alternando una nota tenida en cada una mientras la otra se mueve al ritmo de negras.

### 3.6.3. José Mansergas

Su actividad musical se centra en el campo de la dirección. Además es Licenciado en Filología Anglogermánica y doctorado por la Facultad de Filosofía de la Universidad de Valencia. Licenciado en Dirección de Orquesta en “Universitäts-Mozarteum” de Salzburgo, con grado “Magíster in Artium” y Premio de Honor fin de carrera. Becado por Generalidad Valenciana, Ministerio de Cultura, fundación AIE y Ministerio Federal de Ciencia e Investigación Austriaco. Ha colaborado con la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia y con el Área de Música del Servicio de Formación del Profesorado de la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana<sup>31</sup>.

Las tres piezas están dedicadas a su hermana Yolanda.

- **Antífona**, Andantino  $\text{♩} = 56$ . Pieza muy complicada con acordes paralelos de hasta cuatro notas en cada mano que se desplazan por salto, cromáticamente. No es adecuada para el repertorio infantil por las dificultades que exige.
- **Nana**,  $\text{♩} \cdot = 50$  Sosteniendo el canto. Según el propio autor es una recreación de la música folclórica mediante la yuxtaposición del sexto grado elevado tanto en el modo de *mi* como en el modo menor. Busca subrayar la ambigüedad entre el transfondo modal y tonal de la pieza. Técnicamente plantea el trabajo de las sextas y el uso del pedal para ayudar al *cantabile* (Figura 3.31).
- **Pagana**, Allegretto  $\text{♩} = 116$ . El autor busca los contrastes de la música pagana instrumental pasando de la textura de melodía acompañada al canon, homofónica, contrastes dinámicos, armónicos (tonal, por cuartas) rítmicos (alternancia del compás 3/4 y el 2/4). La velocidad marcada es muy exigente sobre todo en la segunda sección con los saltos de intervalos de cuartas y quintas.

---

<sup>31</sup>Sacado de la página <http://www.riveramusica.com/esp/partituras/183/79> consultada el 01/04/14



Figura 3.31: *Nana*, J. Mansergas, cc. 1-5.

### 3.6.4. Jordi Reig

Musicólogo, compositor y docente nacido en Gandía en 1956 es doctor en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València y ejerce como profesor de música de tradición oral, de fundamentos de etnomusicología, de composición de notación y de análisis en el Departamento de Musicología y Pedagogía del Conservatorio Superior de Valencia. El autor es asesor y colabora con el Departamento de Documentación y Comunicación del IVM, donde coordina la Fonoteca de Materials y otros fondos sonoros de música tradicional valenciana. Ha impartido seminarios y conferencias. En julio pasado presentó, por encargo del IVM, una ponencia sobre la música tradicional valenciana en la asamblea anual de la Asociación Internacional de Bibliotecas de Música en el Trinity College de Dublín. También compagina su faceta académica con la musical, como compositor, arreglista e intérprete en el grupo Al Tall desde 1986, con la que ha ofrecido numerosos conciertos y ha grabado discos<sup>32</sup>.

Fruto del intenso trabajo sobre la música tradicional valenciana son estos tres piezas.

- ***Masurca de l'agredolç*** (*segons un ballable de finals del segle XIX*), ♩ = 182. Esta primera pieza presenta un lenguaje clásico con la forma rondó, textura de melodía acompañada y una armonía diatónica utilizando casi exclusivamente los grados tonales. La melodía en la mano derecha se articula en semifrases de cuatro compases predominando el movimiento por grados conjuntos y la mano izquierda plantea dos tipos de acompañamiento: un bajo más dos acordes (tipo vals) y el despliegue del acorde. El primer tipo permite trabajar los saltos mientras que el segundo tipo

<sup>32</sup>Sacado de <http://ivm.gva.es/cms/es/convocatorias/noticias/1625-el-institut-valencia-de-la-musica-publica-un-libro-de-jordi-reig-sobre-la-musica-tradicional-valenciana-.html> consultada el 1/04/14

aborda las extensiones y el movimiento rotatorio. La mano derecha debe conseguir un buen *legato* y una línea *cantabile* (3.32).



Figura 3.32: *Masurca de l'agredolç*, J. Reig, cc. 1-4.

- ***Dansa de nanos*** (a partir de la melodía de la danza procesional del *Corpus de Valencia*), Introducción ♩ = 100 - Danza ♩ = 280 - Fandanguillo ♩ = 220. El autor explica que intenta traducir en el piano en la introducción la música de la dulzaina y el tabul mientras los *nanos* o *cabuts* representan sus evoluciones a lo largo de la procesión, y en la danza y fandanguillo, con la combinación de 3+3+2+2+2 refleja, las particularidades rítmicas de la riqueza y variedad de la música folclórica valenciana. En cada una de las partes plantea un trabajo específico: acordes arpegiados de cuatro notas en ambas manos en la introducción, el *ostinato* rítmico del acompañamiento de la mano izquierda en 7/8 en la Danza y los cambios del 3/8 al 2/8 en el Fandanguillo y los saltos en el acompañamiento de la mano izquierda. Pero en toda la pieza el objetivo es la diferenciación de la melodía con respecto al acompañamiento.
- ***Pissi pissiganya*** (canción tradicional infantil), ♩ = 124. Sobre una sencilla melodía repetitiva plantea la pieza, en la posición predominante de teclas negras, con unas dificultades muy importantes como pasajes de octavas a una velocidad muy alta si realmente está pensada para el repertorio para niños.

### 3.6.5. Andrés Valero-Castells

Posee una amplísima formación musical en los Conservatorios Superiores de Valencia y Murcia, titulándose en 8 especialidades, con 4 Menciones de Honor y Premio Fin de Carrera en Composición. Se ha formado con R. Ramos, E. García Asensio, E. Cifre, M. Galduf, J. M<sup>a</sup> Vives, V. Campos y ha asistido a cursos

de perfeccionamiento con L. Balada, B. Ferneyhough, J. Rueda, J.M. López, C. Halffter, T. Marco, L. de Pablo, M. Hernández Silva, P. Sánchez Torrella, etc.

Ha recibido premios y distinciones en Francia, Italia, EEUU y España. Fue director de las bandas del CIM de Mislata, SAM de Picassent, la FSMCV, y del Día de la Música Valenciana, fundador del Ensemble Estudi Obert, y desde 2007 ha sido Principal Director Invitado de la Banda Primitiva de Lliria. Como invitado ha dirigido las Bandas Municipales de Madrid, Valencia, Alicante, y Santiago de Compostela.

Actualmente desarrolla su labor docente y desde 2004 ocupa una cátedra de composición en el Conservatorio Superior de Valencia<sup>33</sup>.

Dentro del catálogo de su obra para piano encontramos las siguientes piezas: *Ma-Chacona* (Ed. Piles, 2004, Encargo del Institut Valencià de la Música (XIV Concurso Internacional “José Iturbi”); *Tres Piezas* (piezas derivadas de “Polifemo”, “Dredred”, y “El Monte de las Ánimas”, respectivamente e incluidas en “Obras para niños” vol. I, II, y III); *Zeffiroso* (Ed. Piles, 2008); *Romance* (Ed. Piles, 2013); *Eiségesis del Aria-Goldberg* (Ed. Piles, 2013); *La tortuga* (Ed. Piles, 2014).

- ***Larghetto Malincolico*** (de “Dredred” AV 26-2004), ♩ = 50 y dedicado a María Ferrol. Tras una introducción la pieza sigue el esquema de la forma rondó. Las partes tienen desigual longitud así como la de las frases que las conforman. La armonía es diatónica con toques modales como la escasa aparición de la sensible estando en modo menor (color eólico) o la sexta dórica del acorde final. El estribillo contiene una pedal de tónica. La textura es de melodía acompañada siendo los acordes muy densos. Plantea dificultades importantes, considerando una mano infantil: la densidad y disposición de las notas de los acordes de la mano izquierda y la polifonía de la mano derecha que hasta llega a contraponer grupos de dos contras. Los cambios de compás son continuos y la complejidad de la textura requiere un gran dominio del pedal por lo que es una pieza muy exigente para el repertorio infantil.
- ***Beatriz y Alonso*** (de “El monte de las Ánimas” AV38-2005). En esta pieza el autor también se basa en otra obra anterior. Las dificultades que plantea son muy importantes para poder abordarse en el grado elemental:

---

<sup>33</sup>[www.andresvalero.com](http://www.andresvalero.com) consultada el 01/04/14

acordes de cuatro notas con constantes desplazamientos por el teclado, extensiones hasta la octava la propia extensión de la pieza.

- ***Galatea*** (de “*Polifemo*” AV39-2005), Adagio mesto  $\text{♩} = 52$ , *sempre legato e molto espressivo*. En esta pieza vuelve a plantear una textura muy densa llena de acordes que se desplazan, tres planos sonoros muy distanciados, siendo la pieza más asequible de las tres aunque difícilmente adecuada para niños. Cabe destacar que la melodía principal aparece dos veces con diferentes armonizaciones.

### 3.6.6. Luis Yuste

Compositor formado en el Conservatorio Superior de Música de Valencia y en el Conservatorio de Burdeos (Francia). Tiene además el Título de Profesor de Piano, Profesor Superior de Solfeo y Profesor Superior de Composición. Realiza cursos de perfeccionamiento con los profesores: Emmanuel Ferrer, Luis Blanes, Charles Rosen, Samuel Adler, Emilio Molina, Carl Schachter, trabajando de forma más asidua con el profesor y compositor catalán Carles Guinovart. Desde 2005 desarrolla su actividad docente como profesor de Armonía en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, mientras prepara la tesis doctoral en la Universidad Politécnica de Valencia<sup>34</sup>.

Catálogo de su obra para piano: *Suite Laceriva*; *Tres peces per a piano*; *Tres piezas para niños*; *Quasi improvisato*; *Dialogue avec Monique*.

- ***Estudio para la mano izquierda***, Muy tranquilo  $\text{♩} = 52$ . De forma binaria, las frases contienen saltos que les aportan una gran expresividad. La armonía es jazzística y la textura de melodía acompañada. Se trata de un estudio para la mano izquierda por lo que la primera dificultad es distinguir con la misma mano los diversos planos sonoros que aparecen. La melodía obliga a utilizar el pulgar izquierdo como dedo melódico mientras que el acompañamiento exige a la mano gran extensión y saltos así como disposiciones no muy cómodas para la mano con acordes en el registro medio de cuatro notas y ámbito de novena. Desde la dinámica hay que tocar con la misma mano desde *pppp* a *forte*. No suele haber repertorio infantil

---

<sup>34</sup>Sacado de la página <http://www.riveramusica.com/esp/piano/197/89> consultada el 01/04/14

para la mano izquierda ya que aún se tienen que trabajar y consolidar otras cuestiones técnicas más elementales. Es una pieza exigente para el repertorio para niños (Figura 3.33).

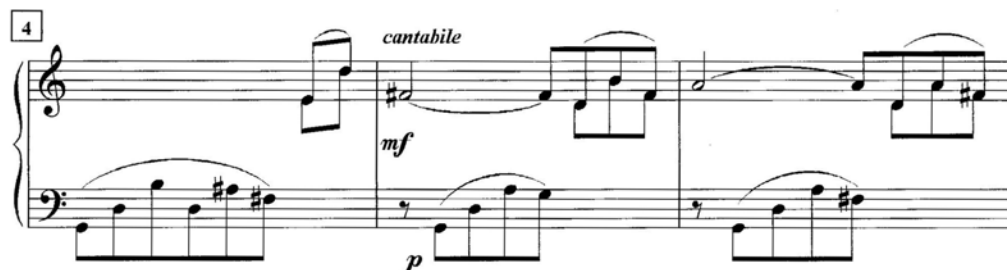


Figura 3.33: *Estudio...*, L. Yuste, cc. 4-6.

- ***Toccatina para las notas dobles***, Alegrementemente  $\text{♩} = 90-100$ . De nuevo el autor plantea una gran dificultad técnica las notas dobles en terceras en manos alternas y con articulación de dos en dos y la resistencia lo que hace que sólo los pequeños pianistas con un gran dominio técnico puedan enfrentarse a esta pieza.
- ***Vals para Lucía***, Tranquilo  $\text{♩} = 92$ . Pieza dedicada a la hija de M- Gironés. Forma ABA. Es la pieza del autor que mejor se adapta al repertorio infantil y se basa en la equivalencia musical del nombre de Lucía (*la-do'-do-sib-la*) en la sección A y de forma retrogradada en B. Es una melodía en la mano derecha, que se convierte en dos voces en determinados momentos acompañada por una acompañamiento con un marcado carácter melódico como si de otra voz independiente se tratase. En la parte central modula a  $\text{Lab}$  Mayor y la melodía aparece en la mano izquierda mientras que la mano derecha realiza un acompañamiento en acordes repetidos. Trabaja los desplazamientos, la diferencia de planos sonoros y el lenguaje tonal expandido obliga a trabajar y asimilar las disonancias que plantea.

### 3.6.7. Miguel Álvarez-Argudo

Miguel Álvarez Argudo (1964 - ) compagina su labor docente con la difusión de la música española tanto a través de sus grabaciones como de sus publicaciones. Se formó con Mercedes Jiménez, Perfecto García Chornet, Emmanuel Ferrer e Ivette Hernández. En sus composiciones se centra especialmente en estudios para

piano de música contemporánea enfocados para el grado elemental (la serie de *Contembeibi*) y grado medio (*Contempstudios*)<sup>35</sup>.

Como pianista destaca por sus grabaciones de compositores valencianos que van desde el periodo Barroco hasta la actualidad. Su interpretación se caracteriza por una fidelidad extrema al texto pianístico. Une la parte técnica más rigurosa con los contenidos anímicos sugeridos en la obra y realiza un discurso musical espontáneo y natural donde el fluir de los sonidos es el único punto de encuentro entre el compositor, la obra y el público. Además es Doctor en Música por la Universidad de Filosofía de Valencia con la tesis Aspectos pedagógicos de la obra para piano de los compositores de la comunidad valenciana. Fruto de su investigación ha publicado manuales pedagógicos sobre el repertorio pianístico español como *El Pianismo Valenciano (los autores y las obras)*, *Signografía para piano* (cuaderno pedagógico donde se hallan recopiladas y explicadas las Gráficas de Música Contemporánea para piano utilizadas durante el Siglo XX por reconocidos compositores), *Dificultades Pianísticas en el aula (método y clasificación)*, clasificación de las dificultades por cursos, grados y dificultad que permite al profesorado clasificar cualquier obra pianística dentro del marco de la enseñanza reglada según el plan de estudios LOGSE, *Aplicación Pedagógica de la obra valenciana para piano*, análisis pianístico del repertorio para piano valenciano asignando cada obra a un curso y grado concreto detallando todas sus dificultades de aprendizaje.

Catálogo para piano: *Contempstudio* op. I, *Contempstudio* op. II, *Contempstudio* op. III, *Contembeibi* op. 4, *Contembeibi* op. 5 y *Contembeibi* op. 6.

- **Picagato**, Allegro. El objetivo del autor es automatizar e independizar la articulación en *picado-legato* por lo que la forma viene determinada por las diferentes variaciones en la articulación de los sonidos. Sólo hay dos acordes de 5 sonidos cada uno correspondientes a los dedos de cada mano. La textura varía desde ser dos líneas a combinar tres voces. Técnicamente ofrece la posibilidad de trabajar diferentes articulaciones y de enfrentarlas entre sí y pedagógicamente está muy bien planteada ya que centra el trabajo sobre una misma posición (Figura 3.34).
- **Lucia tunait**, Moderato. El autor explica que el título pretende ironizar la fonética inglesa y la obsesión de algunos autores españoles por titular en

---

<sup>35</sup>Sacado de la página <http://www.malvarez.com/> consultada el 20/08/2014.



Figura 3.34: *Picagato*, M. Álvarez-Argudo, cc. 11-13.

inglés (*Lucia tonight*). Representa a Lucía que se despierta por la noche llorando (trinos de los compases 8-10) que rompe la tranquilidad del hogar representado por los acordes y el comienzo de la melodía del *Concierto n.º 1 para piano y orquesta* de Tchaikowsky. Se especifica en la partitura qué mano realiza cada acorde produciéndose numerosos cruzamientos y obliga a la mano izquierda a grandísimos desplazamientos. Requiere un gran dominio espacial del piano, el trabajo de destacar la cita melódica del concierto de Tchaikowsky, el control de los largos trinos mantenidos con *crescendos* y hacia el final la percusión de determinadas notas mientras se realiza el trino.

- ***Obstinato forllú***, Allegro. De nuevo ironiza con el título en inglés (*Ostinato for you*). En palabras del autor, consta de tres partes introducción - síncopas rítmicas - cadencia inexpressiva. No hay indicaciones de matiz para que el intérprete pueda buscar su propio *ostinato*. Plantea un *ostinato* rítmico-melódico con nota repetida lo que obliga a una determinada digitación con cambio de dedo para poder realizarlo. Ésta es la principal dificultad así como el encaje de la otra mano.





# Capítulo 4

## Composiciones basadas en el folclore español

El camino emprendido por Bartók y Kodaly en Hungría de recuperación de la música tradicional y la utilización del material con fines didácticos se trasladó al resto de países. La editorial Schott incluso tiene un método de piano, *The European Piano Method* dividido en tres volúmenes y editado por Fritz Emonts en tres idiomas (alemán, francés e inglés), donde están representados todo los países europeos a través de su folclore, además de incluir piezas de compositores clásicos ordenadas por su dificultad.

Como ya se ha indicado anteriormente, en España se funda la SEdeM en favor de la investigación y de la difusión de la música española a partir de 1977. Se inicia la andadura con el P. Samuel Rubio cuya labor ha sido continuada por otros destacados investigadores que han contribuido a la expansión y afianzamiento de la misma. Estas nuevas investigaciones junto a la labor iniciada por Pedrell se materializan en el uso de material folclórico por parte de muchos compositores.

En Ramón Alís y en sus *8 Canciones Poulares Españolas op. 77* de 1969 (fecha de publicación 1985) encontramos un buen ejemplo de cómo utilizar el repertorio del Cancionero adaptándolo a la estética del momento mediante un acompañamiento no tonal. La obra está dedicada a su hija Sonia y todas las canciones elegidas conservan la melodía en la mano derecha (sin que aparezca la letra) y el acompañamiento lo realiza exclusivamente la mano izquierda. Destaca la utilización de la clave de Sol en ambas manos. Las indicaciones que aparecen responden a una intención pedagógica de facilitar la interpretación para un nivel elemental (sosegadamente, pausadamente, melancólicamente, religiosamente, etc.) y las melodías elegidas pertenecen a Mallorca, Cataluña, León, Burgos, Galicia y Asturias. También encontramos pequeños ejemplos de utilización directa

del folclore en el repertorio pensado para niños pero el caso de Ramón Alís es muy enriquecedor para el repertorio por mantener vivo el cancionero, como veremos también en los siguientes ejemplos.

Además de las obras que se estudian a continuación cabe destacar el método de iniciación de Benjamí Santacana, *Quan el piano canta...* cuyo objetivo es conjugar los elementos de la tradición oral catalana con el uso de los signos no convencionales (*clusters*, armónicos, etc.) a través de una presentación progresiva de las dificultades pianísticas a trabajar. Todo ello está ordenado sistemáticamente para que las dificultades técnicas y musicales puedan ser superadas por el niño que se inicia en el estudio del piano. Debido a esta sistematización y a la intención claramente pedagógica se estudia en el apartado de métodos de iniciación (apartado 8.11 en la página 366).

#### **4.1. *Tres nadales tradicionals per a joves pianistes* de Xavier Boliart**

La música de Boliart puede encuadrarse dentro de una estética independiente que ilustra distintos lenguajes (jazzístico, impresionista, politonal, dodecafónico, libre y grafías no convencionales e incluso pretonal, y lenguajes de compositores como Chopin, Schumann y Liszt). Nació en Barcelona en 1948 donde estudió y obtuvo los títulos de piano, solfeo, composición y dirección de orquesta. Compagina su actividad docente como Catedrático de Materias Analíticas y Creativas en el CSMMB con su creación compositiva donde cabe destacar tanto sus libros con intención didáctica como sus composiciones. Dedicó una especial atención a la música para còbala y es autor del primer concierto para tenora y orquesta sinfónica de la historia<sup>1</sup>.

Catálogo de la obra para piano: *Takaracta* (2006), *Joguines* (2010), *Contes imaginaris* (2003), *Petits homenatges* (A Chopin, a Liszt y a Schumann, 2003), *Dues danses antigues*, *Triptic d'estiu*, *Sonata para piano*, *12 preludis*, y también tiene repertorio a 4 manos como *El circo* (2005) y *Cinc caricatures*.

#### **TRES NADALES TRADICIONALS PER A JOVES PIANISTES**

Según la descripción de la obra en la página de la editorial DINSIC, estos villan-

---

<sup>1</sup>Sacado de la página de la editorial [http://www.dinsic.com/es/autor/xavier\\_boliart\\_ponsa](http://www.dinsic.com/es/autor/xavier_boliart_ponsa) consultada el 25 02 2014

cicos tradicionales para jóvenes pianistas presentan una escritura pianística muy accesible, ya que fueron compuestas a petición de profesores compañeros del autor. El lenguaje sonoro se escapa un poco de la típica “armonía convencional”, con la finalidad de acercar los jóvenes pianistas a ciertas sonoridades no siempre presentes en los villancicos tradicionales. Esta obra, editada en 2009, se incluye en este apartado a pesar de los villancicos sean música popular internacional.

Están ordenados en dificultad creciente en cuanto a la complejidad tanto técnica como armónica de los acompañamientos y las estructuras armónicas que buscan sorprender. Son villancicos muy conocidos armonizados con acordes tonales (perfecto mayor y menor) pero alejados de la ordenación tonal típica.

- ***El pobre alegre***, Moderat, 3. El acompañamiento se basa en un *ostinato* sobre notas largas con una pedal de *fa* y el intervalo de segunda. En la segunda parte alterna pequeños fragmentos homofónicos llenos de cromatismos.
- ***Santa Nit***, Lent, 4. Sobre el villancico *Noche de paz* en la mano derecha la mano izquierda realiza un acompañamiento con una armonía sorprendente llena de séptimas y acordes alejados de las estructuras típicas armónicas, donde además trabaja las extensiones, los bajos tenidos, el paso del pulgar y el pedal.



Figura 4.1: *Santa Nit*, X. Boliart, cc. 1-4.

- ***Fum, fum, fum***, Alegre, 5. En este caso el villancico elegido es *Veinticinco de diciembre, fun, fun, fun*. Como en los anteriores villancicos la melodía aparece en la mano derecha mientras que el acompañamiento de la mano izquierda en corcheas en *staccato* con terceras alternas. En esta pieza trabaja los constantes desplazamientos y cambios de tesitura.

## 4.2. *Toquem... el piano* (vol. 1 y 2) de Joan Josep Gutierrez y Mariona Vila Blasco

Estos dos volúmenes son el resultado de la colaboración de Joan Josep Gutierrez Yzquierdo y Mariona Vila Blasco en adaptar al piano elemental y dar su particular visión de algunas piezas del cancionero catalán. Están editadas en 1986 por Clivis y parte de su atractivo no estriba sólo en la adaptación de las melodías populares muy conocidas por los niños catalanes, si no también la inclusión de las mismas en un lenguaje contemporáneo y la puesta en práctica de sus conocimientos pedagógicos para que las piezas se adapten al nivel elemental.

Por un lado la formación de Joan Josep Gutierrez Yzquierdo (1957 - ) se ha centrado en el piano y la composición. Realizó los estudios musicales en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona con Carme Vilà, Manel Oltra, Carles Guinovart, Josep Soler y los amplió con José M. Pinzolas, y Lleonard Balada. Como intérprete forma dúo de piano con Marina Rodríguez Brià, con quien ha realizado varias grabaciones actuaciones. Como pedagogo ha sido director de la Escola Municipal de Música Victoria dels Àngels de Sant Cugat del Vallès de la que actualmente es profesor.

Como compositor es autor de muchas obras, entre las cuales hay canciones, música de cámara, piano, orquesta, coro y música destinada a los niños y a la pedagogía. Entre estas últimas destacan los libros *Toquem el piano* 1 y 2 (Clivis, Barcelona 1986) y *Juegos de manos* (Real Musical, Madrid 1997). Es autor de siete sardanas, cuatro de las cuales han obtenido galardones en diferentes concursos<sup>2</sup>.

En el catálogo de obras para piano de Joan Josep Gutierrez encontramos las siguientes piezas: *Toquem... el piano* (vol. 1 y 2, 1986); *Variaciones sobre un tema popular* (para 4 manos, 1990); *Vals rondó* (1992); *Tres estudios* (1993); *Polca* (1993); *Juego de manos* (Piezas progresivas para piano a cuatro manos, 1994); *Divertiment per a piano* (1994); *Cadencias para el Concierto de Mozart KV 421* (1994); *Dues peces* (para piano a seis manos, 2002); *Bergamote y Pamplmouse* (para 4 manos, 2009).

En el caso de Mariona Vila Blasco (1958 - ) su formación abarca, además de la composición y pedagogía, el piano y el canto y destaca su vinculación con

---

<sup>2</sup>Sacada de la página [www.accompositors.com](http://www.accompositors.com) consultada el 12/08/2012

el teatro. Como cantante ha actuado en diversos teatros de Cataluña en las producciones operísticas de l'Escola d'Òpera de Barcelona y ha participado como solista en diversas agrupaciones vocales. Así mismo ha llevado a cabo una intensa actividad docente en las especialidades de piano y música de cámara en diversos centros de Barcelona. Ha sido impulsora y directora técnica de l'Escola d'Òpera de Barcelona (1990 a 1993) y desde el año 1989 es directora de l'Escola de Música del Palau (Barcelona).

En el campo de la composición, ha realizado numerosos encargos para solistas, grupos de cámara, discográficas, productoras, editoriales, entidades culturales e instituciones y ha compuesto un gran material de música para niños, música para cine y música escénica. Ha obtenido numerosos premios de composición y tienes grabadas y publicadas obras vocales, instrumentales y un gran numero de material pedagógico, así como artículos en revistas especializadas. Ha participado en diversos monográficos de mujeres compositoras presentando su obra y ha estrenado numerosas obras en Cataluña y en el Estado Español<sup>3</sup>.

Además de estos dos volúmenes de *Toquem... el piano*, en el catálogo de la obra para piano de Mariona Vila encontramos *Tanguinsky* y *KeepOUT*.

**TOQUEM... EL PIANO (Vol. 1 y 2)** En la dedicatoria los autores “Agradecen la colaboración de: Jaume Ayats, Miquel Farré, Joaquim Garrigosa, Mariona Rodríguez, P. Ireneu Segarra, Francesc Taverna, Carme Vilá, María Yzquierdo, el profesorado de EPM y de todas aquellas personas que nos han animado a realizar este libro y en especial a nuestros alumnos.” (traducción del catalán)

Entre las páginas 7 y 9 hay varias presentaciones de la obra de las que se incluyen algunos extractos por su interés y para entender la transcendencia que ha tenido la obra en el panorama musical catalán.

Primeramente Ireneu Segarra (p. 7) compositor, pedagogo y director de la Escolanía de Montserrat y citado en este estudio anterior y posteriormente:

Después de escuchar una y otra vez esta colección de piezas para piano basadas en la canción popular catalana, y de haberlas leído detenidamente, me he quedado sorprendido por su belleza, gracia y

---

<sup>3</sup>Sacada de la página <http://www.accompositors.com/compositores-curriculum.php?nIdioma=es&idComp=180> consultada el 23/04/2014

transparencia que comunica la propia canción pero sobre todo por el ingenio, la imaginación poética y el sentido de construcción que infunden los autores. ¡Todo tan adaptado a los pequeños! Es un hecho innegable [...] que no se puede prescindir de la canción popular como medio de formación de los niños tanto desde el punto de vista artístico como general. [...]

Miquel Farré (p. 7) en calidad de concertista y catedrático de piano del Conservatorio Superior Municipal de Barcelona: y el prólogo de los propios autores (p. 9).

La iniciación de los niños a la música es un tema fascinante y complejo. De Bach a Stravinsky, los compositores más importantes han querido contribuir al universo pianístico, concretamente con composiciones y métodos dedicados a los jóvenes, subrayando la trascendencia de una iniciación bien trazada donde la sensibilidad y la motivación del futuro pianista son claves. Como respuesta a esta doble exigencia, Mariona Vila y Joan Josep Gutiérrez nos ofrecen esta obra [...]

Francesc Taverna-Bech (p. 8) figura muy importante tanto en el campo de la composición como crítico musical:

Es un hecho bien conocido que el conjunto de principios que constituyen la tonalidad y que básicamente rigen toda la música de los periodos clásico y romántico, entraron en crisis en las últimas décadas del siglo XIX. [...] De esta forma y en líneas generales se puede decir que a partir de los primeros años del siglo XX surge una considerable variedad de tendencias estéticas y sistemas de composición que invalidan la tonalidad como principio único y básico de construcción musical. [...] *Toquem... el piano* es una colección de piezas breves de un particular valor pedagógico ya que su música, al margen del valor artístico, persigue el objetivo de dar a conocer a aquellos que se inician en el estudio del instrumento las líneas y los elementos más característicos del lenguaje de la música del S. XX. En cierta manera como el *Álbum de Anna Magdalena Bach* y las *Sonatinas* de Clementi son, entre otras, obras que aproximan al pianista al periodo

clásico, o bien el *Álbum de la juventud* de Schumann que nos acerca al periodo romántico, *Toquem... el piano*, sin ignorar la extraordinaria aportación de Béla Bartók con su *Mikrokosmos*, se propone crear una nueva sensibilidad que nos permita percibir inteligentemente el mundo sonoro dentro del cual trabaja el compositor contemporáneo. [...] En definitiva el conjunto de piezas que aquí se presenta pone de relieve cómo, a pesar de su aspecto revolucionario, la música actual tiene evidentes conexiones con la más ancestral de las manifestaciones musicales, la canción popular, y revaloriza la rica variedad de las escalas modales abandonadas por el establecimiento de la tonalidad temperada. También estas breves composiciones nos demuestran cómo la disonancia es un fenómeno perfectamente asimilable por el oído y que a la vez contribuyen a dinamizar el curso y la expresividad de la música.

Para terminar los propios compositores presentan la obra (p. 9):

El inicio del estudio del instrumento no se puede limitar a un aprendizaje mecánico esperando que el alumno tenga un cierto nivel para comenzar a enfrentarse con piezas del repertorio, con “música” propiamente dicha. Desde el primer momento el alumno ha de poder interpretar música, ha de leer piezas que estén a su alcance y que le obliguen a entenderlas, sentirlas interiormente y a hacerlas inteligibles. / A partir de esta idea hemos escrito el presente libro, no como un método completo en sí mismo, sino como un elemento en el repertorio del alumno. Un elemento básico en su formación tanto musical como técnica y organizado según el grado de dificultad. [...] La experiencia de nuestros alumnos con estas canciones nos ha mostrado que las dificultades son fácilmente accesibles y superables cuando van acompañadas de una comprensión musical de la pieza y de una profundización técnica concreta en cada caso (se indica los posibles ejercicios aplicables que se encuentran al final del libro). / Hemos escogido canciones populares por dos razones. Por un lado es una música próxima y conocida por el alumno, con un especial encanto y sensibilidad que las hace sentir muy suyas. Y por otro lado la temática popular tiene grandes posibilidades de recreación, incita a la variación y al fortalecimiento del carácter que por sí mismas



tienen. A la hora de elaborar las canciones hemos seguido diversas posibilidades: algunas son sólo simples armonizaciones (que pueden ser cantadas o tocadas con otro instrumento), otras presentan la estructura de lied, otras tienen una estructura propia. A pesar de esta adaptación libre, ya que sólo por el hecho de haberlas manipulado dejan de ser canciones populares en el sentido estricto, nos hemos esforzado para que siempre se respete el carácter de la canción, e incluso que parezca más reforzada o evidente. Nuestro deseo es que este material sea útil para aquellos que se inicien en el instrumento, y a la vez divierta a todos; y que su objetivo final sea el mismo que nos hemos propuesto: hacer querer a la música.

Al final de cada volumen aparecen unas indicaciones generales sobre las piezas (p. 44):

Los ejercicios presentados son algunos ejemplos del trabajo técnico que se pueden extraer de las obras. Hay piezas que en sí mismas pueden servir como un ejercicio para trabajar un aspecto determinado (*staccato*, *legato*, pedal, ritmos, etc.). En algunas piezas el pedal se limita a unos puntos concretos o está indicado de una manera general al principio de la obra, aunque no obstante es necesario ponerlo según criterio propio del intérprete o profesor. En los casos en los que no se indica pedal no significa que se excluya la posibilidad de utilizarlo. Conviene respetar la velocidad indicada para que no se pierda el carácter y la inteligibilidad de la pieza, debemos darnos cuenta de que la velocidad no es tan problemática para los alumnos como muchas veces se piensa. Hay que dar importancia al mantenimiento de la pulsación interna. Las piezas a cuatro y seis manos son el mejor procedimiento para asentar el *tempo* y trabajar todas las dificultades inherentes a la música de cámara (equilibrio sonoro, sincronización rítmica).

Los ejercicios son comunes a los dos volúmenes y se plantean seis ejercicios:

1. Ejercicio para la pieza número 3: melodía repartida entre las manos y trabajo de la dinámica.

2. Ejercicio para las piezas número 3, 9 y 13: trabajo de la nota repetida lo más *legato* posible en ambas manos con diferentes dinámicas.
3. Ejercicio de extensión en *legato* para las piezas 4 y 18: intervalos de séptima y tercera.
4. Ejercicio simple de pedal para la pieza número 8 trabajando el rápido desplazamiento de las manos utilizando el pedal para ligar.
5. Ejercicio melódico de notas dobles ligadas para la pieza número 11. Intervalos de tercera y quinta donde se trabaja con manos separadas, juntas, por movimiento contrario, paralelo y con diferentes alteraciones.
6. Ejercicio de notas repetidas rápidas para la pieza número 16 trabajando la relajación de la muñeca en los silencios.

A pesar de que la obra se presenta en dos volúmenes separados aquí se analizan conjuntamente ya que las presentaciones, el prólogo, los ejercicios e incluso la numeración de las piezas es común. El primer volumen abarca hasta la pieza número 12 y el segundo de la número 13 a la 24 y la principal diferencia radica en que las piezas del segundo volumen presentan una mayor dificultad. Las piezas a cuatro y seis manos aparecen sólo en el primer volumen precisamente por la intención claramente pedagógica de secuenciar y repartir las dificultades. En el índice se indica a qué autor corresponde cada pieza: Joan Josep Gutierrez (J.J.G.) o Mariona Vila (M.V.) así como las piezas que son para cuatro o seis manos, que no se analizan. En algunas piezas se incluye la letra de la canción popular así como ilustraciones. Es una obra muy bien planteada tanto musicalmente como didácticamente ya que incluye melodías populares catalanas, muy conocidas y fácilmente reconocibles, con acompañamientos audaces e interesantes y una escritura muy adecuada para los niños.

1. ***El petit vailet*** (J.J.G.). Moderato, p. 11. Sobre la sencilla melodía en posición fija y el pentacordio *la-mi* realiza un acompañamiento también en posición fija sobre el pentacordio *do-sol* que juega entre la sonoridad de *Do* M y *Sol* M. Esto hace que se produzca una sensación de bitonalidad tanto en el comienzo como en el final (melodía en *Sol* M y acompañamiento en *Do*).

2. ***Plou i fa sol*** (M.V.), a 6 manos. Andante ♩ = 92, pp. 12-15. No se analiza el repertorio a 4 ó 6 manos.
3. ***Nadala*** (M.V.), a 4 ó 6 manos. Andante ♩ = 92, pp. 16-17.
4. ***Quinze són quinze*** (M.V.), Allegro ♩ = 144, 18-19. La media popular aparece sólo una vez y el acompañamiento evita la cadencia en *Do* hasta el último compás mediante saltos de cuarta e intervalos de segunda (en el modo de *re*) y séptimas y terceras que cadencian en *la*.
5. ***Cánon*** (J.J.G.), a 4 manos, Vivace, pp. 20-21.
6. ***Fes-te encí, fes-te enllà*** (J.J.G.), a 4 manos, Moderato ♩ = 112, pp. 22-25.
7. ***El gegant del pi*** (M.V.), Andante ♩ = 92, p. 27. Forma AA'. La melodía sobre el pentacordo *sol-re* aparece dos veces y la diferencia radica en que el acompañamiento en *ostinato* a contratiempo rítmico-melódico de la primera parte desaparece en la segunda para desarrollar una segunda melodía y acabar cadenciando en *sol*.
8. ***Cançó per a fer arnes*** (J.J.G.), Allegro vivace, pp. 28-29. Forma ABA'. La melodía se presenta tres veces en la tonalidad de *Sol* M, *Re* M y vuelta a *Sol* M, lo que provoca trabajar el cambio de posición del pentacordo *re-la* al *la-mi*. El acompañamiento de la mano izquierda también cambia en cada parte. En la primera sección, A, es un *ostinato* sobre las notas *mi* y *la* (lo que vuelve a dar una sensación de bitonalidad como en la primera pieza, del mismo autor) y en la reexposición modifica el *ostinato* añadiendo un salto de novena ascendente hasta el *si* y además está desplazado una negra, a contratiempo, con respecto a la parte A. En la parte central el acompañamiento se basa en el intervalo melódico de segunda mayor a contratiempo. Para preparar la reexposición hay un pequeño nexo basado en el intervalo de cuartas por movimiento contrario ampliando la tesitura notablemente, al igual que en la pequeña coda final.
9. ***Les ninetes ploreu*** (J.J.G.), a 4 manos, Larghetto, pp. 30-31.
10. ***Foc de Sant Joan*** (J.J.G.), a 4 manos, Allegro ♩ = 160, pp. 32-35.
11. ***Cargol treu banya*** (J.J.G.), Allegretto, pp. 36-37. Al igual que en la pieza número ocho, la melodía se presenta tres veces en *Sol* M, *Do* M y vuelve a *Sol* M. También como en piezas anteriores al acompañamiento

evita apoyar tonalmente la melodía. A partir de la segunda aparición de la melodía aparece una segunda voz principalmente por cuartas y quintas, intervalos que también aparecen en el acompañamiento (Figura 4.2).

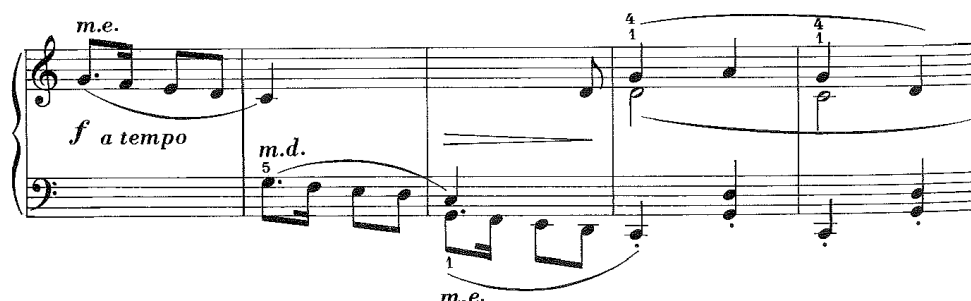


Figura 4.2: *Cargol trey banya*, Joan Josep Gutiérrez Yzquierdo, *Toquem... el piano*.

12. ***Els putxinel · lis*** (J.J.G.), a 4 manos, Allegro  $\text{♩} = 112$ , pp. 38-43.
13. ***Pedra, pedreta*** (M.V.), Presto  $\text{♩} = 138$ , pp. 10-12. La melodía popular aparece cuatro veces cambiando de altura e incluso de manos. En este segundo volumen los acompañamientos son más elaborados utilizando amplios intervalos de sextas y séptimas tanto a *tempo* como a contratiempo, síncopas, acordes de tres notas u ostinatos rítmico-melódicos.
14. ***La pastoreta*** (M.V.), Allegro  $\text{♩} = 152$ , pp. 13-15. La autora vuelve al mismo planteamiento de la pieza anterior: una melodía en *legato* que va cambiando de altura y un acompañamiento sincopado que busca el intervalo de quinta y que va evolucionando a medida que avanza la pieza.
15. ***Dansa*** (M.V.), Allegro  $\text{♩} = 120$ , pp. 16-17. En esta pieza plantea la articulación en *staccato* en un *tempo* rápido y como contraste un acompañamiento en terceras *legato* o con el bajo sincopado.
16. ***L'oreneta i el pinsá*** (J.J.G.), Moderato, pp. 18-19. En este segundo volumen tan sólo hay cuatro piezas de Joan Josep Gutiérrez en las que trabaja principalmente el control del sonido y el *legato*. En esta pieza además plantea tres tipos de *ostinato* en la mano izquierda mientras que la derecha realiza la melodía en dos alturas con la siguiente estructura aba'.
17. ***Cançó d'encantament per evitar que s'ensorri un pont en passar-hi*** (M.V.), Presto  $\text{♩} = 184$ , pp. 20-22. Pieza muy rápida que se basa en la nota repetida y en el intervalo de segunda/séptima.

18. ***Olles, olles*** (M.V.), Larghetto  $\text{♩} = 63$ , pp. 24-25. En esta pieza se vuelve a presentar la melodía en la mano derecha con un acompañamiento en la mano izquierda lleno de intervalos de séptima y riqueza cromática.
  
19. ***El mestre*** (J.J.G.), Lento e sottovoce  $\text{♩} \cdot = 48$ , pp. 26-27. Pieza que plantea la alternancia del 6/8 y 3/8 y además la polirritmia de la subdivisión ternaria en la mano derecha y binaria en la izquierda. A diferencia de otras piezas no hay cromatismos ni armonías contrastantes con la melodía, si no que todo se desarrolla dentro de modo de *la* para terminar sorprendentemente en el intervalo de cuarta *si-mi*.
  
20. ***La dida*** (M.V.), Adagio  $\text{♩} \cdot = 66$ , pp. 28-29. En esta pieza trabaja principalmente el *legatissimo* y las síncopas dentro de una dinámica de *piano* reforzada por la indicación del uso de los dos pedales.
  
21. ***Cançó de bressol*** (J.J.G.), Lent  $\text{♩} \cdot = 40$ , p. 30. Pieza con un planteamiento sencillo, aa', donde la melodía se presenta primero en la mano derecha mientras que la mano izquierda acompaña con terceras y en la segunda parte se intercambian las manos. También destaca el uso de los dos pedales para reforzar el carácter *teneramente* y el *pp* que exige un control del sonido y el trabajo del *legato*.
  
22. ***Baixa pastors*** (J.J.G.), Vivace  $\text{♩} = 176$ , pp. 31-33. Pieza muy exigente por la velocidad marcada, los constantes desplazamientos y cruces, las articulaciones y cambios agógicos, así como la indicación precisa del pedal.
  
23. ***El testament d'Amèlia*** (M.V.), Andante  $\text{♩} = 92$ , pp. 34-35. Melodía muy expresiva y *legato* que plantea además el contraste entre el *mf* y el *pp*. El acompañamiento tipo *Gimnopedie* obliga a controlar el pedal, los desplazamientos e incluso puntualmente propone una segunda melodía en la parte central del teclado, lo que exige además diferenciar planos sonoros dentro de la mano izquierda (Figura 4.3).
  
24. ***El poll i la puça*** (M.V.), Presto  $\text{♩} \cdot = 56$ , pp. 36-41. Pieza de gran extensión y dificultad llena de cambios de compás que suponen cambios en la subdivisión y en la acentuación. Además estos contrastes vienen reforzados por la dinámica contrastante, con *piano* y *forte subito*, cambios de agógica, de articulación y de pedal. Exige gran precisión, independencia de manos y agilidad debido a los saltos y a la velocidad que plantea.



Figura 4.3: *El testament d'Amèlia*, Mariona Vila, *Toquem... el piano*.

### 4.3. “Arrels” 24 cants populars de Balears. *Primers cursos de piano* de Bernat Julià

La figura de Bernat Julià ha sido tan importante en la vida musical de Mallorca que le fue concedida en 1991 la Medalla del Parlament y la Medalla de Oro del Govern Balear. Como compositor tiene más de 250 obras del repertorio coral, órgano, piano, guitarra y orquesta. Nacido en Felanitx (Mallorca, 1922 - 2013)<sup>4</sup> estudió Canto Gregoriano y la Paleografía Musical con Pierre Gajard y Pierre Follen y obtuvo el título superior de piano en el Conservatorio de Valencia, trasladándose el mismo año a Roma, donde recibió lecciones de Bartolucci y Petrassi (composición), Santini y Germanio (Órgano) y Baratta (gregoriano). Julià se convirtió en el primer español en obtener un premio de honor en composición y, además, consiguió también el magisterio de Canto Gregoriano y el doctorado en Teología por la Universidad Urbaniana.

Aunque la actividad musical de Bernat Julià siempre estuvo más enfocada hacia la composición, la dirección coral y la enseñanza, también ejerció de organista en diversas ocasiones. En el año 1966 fundó su gran creación, la Capella Mallorquina, que dirigió hasta el 1999. Durante estos 33 años ofreció conciertos por todo el mundo.

Cabe destacar la creación de la Semana Internacional de Órgano, considerada como pionera en Europa (1970), el Concurso Internacional de Guitarra “Andrés Segovia” (1975) y desde el Conservatorio impulsó la creación del Concurso Internacional de Piano “Frederic Chopin” (1981). También fue presidente de la Comisión Diocesana de Música. Por oposición, ganó la plaza de Maestro de Capilla y más tarde la de Canónigo Prefecto de Música de la Catedral y desde

<sup>4</sup>[ultimahora.es/mallorca/noticia/noticias/cultura/fallece-musico-bernat-julia.html](http://ultimahora.es/mallorca/noticia/noticias/cultura/fallece-musico-bernat-julia.html) consultada 19/02/2014.

1980 fue miembro de número de la Academia de Bellas artes de San Sebastián de Palma.

**“ARRELS” 24 cants populars de Balears. Primers cursos de piano**

Esta obra está dedicada “Als meus companys del Conservatori de Música de Balears” y la presentación corre a cargo de Antón García Abril, Miguel Alonso y del propio compositor, donde se pone de relieve la importancia del material popular en la formación del intérprete y el mérito de esta obra que “suma el innegable valor didáctico con la calidad artística de cada una de las piezas”, así como que con esta obra Juliá se presenta como un seguidor de las huellas marcadas por Kodaly y Bartók, prototipos de la Escuela Húngara del folclore. Aunque la edición es de 1996 el copyright es de 1989.

La intención del compositor con esta obra es ayudar a los estudiantes a acercarse al estudio del piano con unas melodías muy conocidas armonizadas con un lenguaje más actual a fin de acostumbrar al pequeño intérprete a percibir la disonancia como un fenómeno natural.

En determinados números aparece la indicación *attacca ad. lib.* uniendo así las piezas 1 y 2, 3 y 4, 7 y 8, 13 a 15 y por último 21 a 23. El lenguaje que utiliza es muy rico en articulaciones y dinámicas, juegos imitativos entre ambas manos y armónicamente la disonancia está presente de forma constante evitando las armonizaciones típicas y ampliando la imagen sonora que, a priori, se puede tener de estas melodías.

1. **Sant Joan Pelós.** Allegro  $\text{♩} = 100$ , 5. Forma AA'A donde cada parte tiene desigual duración debido a las diferentes repeticiones de pequeños motivos. En la parte central las manos se intercambian los papeles. La armonía es bastante cromática haciendo un uso bastante punzante de la disonancia. El polo principal es *sol* si bien la melodía sugiere *Do* Mayor. La parte intermedia modula a *Mi*  $\flat$  mayor. La textura es de una melodía acompañada si bien hay juegos imitativos.
2. **En Pep Gonella.** Andante giocoso  $\text{♩} = 88$ , 6-7. DE nuevo plantea la forma AA'A a modo de estrofas donde se repite la misma melodía pero cada vez con distinto tratamiento. La armonía es muy cromática y la textura es muy variada pues hay pasajes escritos homofónicos y otros como melodía acompañada tanto en la mano derecha como izquierda incluso

observándose un comportamiento antifonal entre las manos. Sobre un trabajo principal de las notas tenidas, las distintas texturas dan lugar a sus correspondientes trabajos técnicos como son los acordes, las notas dobles o la oscilación de la mano izquierda en el acompañamiento.

3. ***Lileta, lilá*** (Menorca). Allegro  $\text{♩} = 100$ , 8. La estructura de la pieza es la sucesión de distintas semifrases de duración variable. La armonía es muy cromática con un pasaje usando la escala de tonos enteros y una cadencia plagal final. La textura es homofónica aunque claramente existe el predominio de la melodía. Desde el punto de vista técnico trabaja el *legato* de las notas dobles y distintos ataques según la articulación.
4. ***Una dona llarga i prima***. Allegro giocoso  $\text{♩} = 100$ , 9. La pieza consta de dos frases de diez compases con textura de melodía acompañada aunque ambas manos se reparten la melodía. La armonía es bastante modulante y cromática. Técnicamente la mano derecha trabaja las notas repetidas a gran velocidad y las escalas.
5. ***Cançó dels darrers dies***. Allegro scherzando  $\text{♩} \cdot = 69$ . 10-11. La pieza está formada por seis frases de ocho compases. Las frases están en modo frigio pero la armonización no es modal sino cromática, disonante y abundante en paralelismos, especialmente de quintas. La textura es homofónica con tres o cuatro voces. Es la primera pieza en la que aparece indicado el pedal. Se trabaja un amplio rango de dinámicas que van desde *p* hasta *ff*. En las dos últimas frases propone la opción de tocar mano izquierda toca en octavas.
6. ***Com voleu germans que cantí*** (Eivissa). Moderato assai  $\text{♩} = 66$ , 12. El compás de esta pieza es 5/4 y su estructura se basa en tres frases de cuatro compases más una pequeña coda. La armonía empieza siendo diatónica pero se va cromatizando progresivamente y hace uso de la escala de tonos enteros. La textura es homofónica y la dificultad principal es precisamente el carácter polifónico de la pieza, el trabajo de los planos sonoros (por ejemplo en la segunda frase la melodía está en la voz inferior de la mano derecha mientras que hay notas tenidas sonando por encima), y los grandes y constantes desplazamientos de la mano izquierda.
7. ***Sa roqueta*** (Eivissa). *Larhetto*  $\text{♩} = 54$ , 13. De nuevo en esta pieza plantea la polifonía como principal dificultad ya que implica controlar cuatro voces, los desplazamientos, el uso del pedal y las notas tenidas. En la segunda



parte la melodía se reparte entre las manos cambiando a cada compás de papel.

8. ***Sant Antoni i el dimoni***. Moderato assai  $\text{♩} = 69$ , 14-15. Forma AA' con un pequeño episodio modulante de seis compases. La diferencia entre la primera sección y la segunda es que en la primera presenta un *re* frigio mientras que en A' juega con la ambigüedad entre el *re* menor y el Mayor. Sobre un acompañamiento en la mano izquierda basado en el intervalo de quinta justa se desarrolla una melodía cargada de articulaciones y que se repite íntegramente en A' pero variando el acompañamiento.
9. ***Dança***. Quasi lento  $\text{♩} = 69$ , 15-16. Forma ABB'A' donde la melodía permanece intacta en cada una de las partes pero el acompañamiento se va enriqueciendo ganando en importancia melódica y pasando de un tratamiento homofónico al contrapuntístico.
10. ***Cançó de bressol***. Lento  $\text{♩} = 63$ , 17-18. En esta pieza trabaja el control del sonido de los diferentes registros del piano, principalmente el medio-agudo.
11. ***Bona nit, Blanca Roseta*** (Eivissa). Allegro  $\text{♩} = 108$ , 18-19. Forma ABA'. En esta pieza repite los mismos planteamientos pero se centra en el trabajo del *legato* buscando las grandes líneas y el *cantabile*. En la parte central también repite el intercambio de papeles entre las manos y la modulación.
12. ***Un senyor damunt un ruc*** (Menorca). Andante grazioso  $\text{♩} = 80$ , 20-21. Forma AB BB' y coda con material de A. Como en piezas anteriores, y como él mismo indica en la presentación, utiliza el recurso “bartokiano” de utilizar la misma melodía y variar el acompañamiento no sólo desde el punto de vista de la escritura si no también armónicamente. Las dificultades que plantea esta pieza son muy similares a las anteriores.
13. ***El mestre***. Allegro grazioso  $\text{♩} = 100$ , 22-23. El intervalo de segunda inunda la pieza buscando constantemente la disonancia o el movimiento paralelo de quintas. El *re* es el eje tonal sobre el que se basa la pieza. Con forma ABA', y repitiendo planteamientos anteriores, destaca que en la última parte la mano izquierda aparece cruzada sobre la derecha en el registro agudo.

14. ***Monja per força*** (Menorca). Allegro ♩ = 108, 23-24. Tras una breve introducción la forma de la pieza es ABB'. La melodía se reserva para la mano derecha con apoyos en parte mientras que la mano izquierda acompaña bien con intervalos o también con desplazamientos en negras por el teclado.
  
15. ***Plou i fa sol***. Moderato ♩ = 88, 25-26. Como en piezas anteriores el trabajo que plantea es una melodía muy conocida con diferentes acompañamientos (ostinato en quintas, terceras o acordes) e incluso cambiando de manos, modulando y buscando armonizaciones ajenas a las tonales tradicionales.
  
16. ***Sa ximbomba***. Lento ♩ = 76, 26-27. Forma ABA'. En la parte A la mano izquierda realiza un acompañamiento en ostinato rítmico-melódico basado en el intervalo de segunda, mientras que la melodía se desarrolla en la mano derecha. A medida que se acerca la parte B el ostinato de la izquierda empieza a cambiar introduciendo el material que inmediatamente va a utilizar (*la-si ♭-do-re♭ -do-si ♭*).
  
17. ***Caragol, treu banya***. Andante ♩ = 84, 28-29. La melodía tradicional aparece tres veces y cada una de ellas con un acompañamiento y tesitura diferente. La primera vez el acompañamiento se basa en los acordes tríadas, la segunda vez, además de la modulación, desdobra los acordes en corcheas (fundamental y tercera en la primera corchea y la quinta en la segunda) y la tercera vez mantiene el mismo tipo de acompañamiento y trabaja el cruce de manos llevando la melodía con la mano derecha al registro grave, cruzada sobre la izquierda. Toda la pieza está meticulosamente articulada.
  
18. ***Sa serena cau menuda*** (Eivissa). Moderato ♩ = 76, 30-31. En esta pieza plantea de nuevo el acompañamiento en ostinato basado en corcheas ascendentes. Forma ABA'. Trabajo del *legato* en ambas manos, el *cantabile* y las notas tenidas.
  
19. ***Madò Catalina***. Allegro ♩ = 112, 32-33. Como en piezas anteriores plantea la repetición de la melodía con diferentes acompañamientos, modulaciones y cambio de mano, lo que define la siguiente forma AA'BA". La melodía está en la mano derecha en todas las partes A y el acompañamiento en ostinato de corcheas en la mano izquierda en *staccato*. También vuelve a trabajar las notas dobles.

20. ***Nai, nai jo tenc un ventai*** (Menorca). Andante ♩ = 64, 33-34. En esta pieza trabaja de forma incisiva el ritmo de síncopa, los intervalos de cuarta y quinta y los acordes, así como los desplazamientos en la mano izquierda.
21. ***Sor Tomaseta***. Moderato ♩ = 88, 35. Forma AB. Las dos partes están muy diferenciadas tanto por la melodía como por el cambio de compás, de 4/4 a 6/8. El acompañamiento en la mano izquierda se basa en terceras en *legato*.
22. ***Una teringa de tot es carrer***. Allegro ♩ = 116, 36-37. La melodía va pasando de una mano a otra, modulando, y ampliándose hasta el acorde (cc. 9, 13 y 21). Los sucesivos cambios hace trabajar los planos sonoros, la coordinación, el control del sonido y los desplazamientos. Plantea un rango dinámico muy amplio desde el *pp* al *ff*.
23. ***Na Catalina de plaça***. Allegro ♩ = 88, 38-39. Pieza rápida con forma ABA que trabaja las terceras repetidas y la precisión en la mano derecha por las semicorcheas. El lenguaje armónico de nuevo busca el cromatismo.
24. ***So de pastera***. Allegretto ♩ = 58, 40-41. Para terminar esta pieza de nuevo el trabajo de notas dobles, la diferenciación de planos sonoros mientras la izquierda realiza un acompañamiento que obliga a controlar la rotación de la mano.

#### 4.4. ***Variacions per a piano. Sobre temes populars catalans de Jordi Lalanza***

El profesor y pianista Leonid N. Sintsev presenta la obra alabando que:

Da a los niños la oportunidad de poder experimentar en la etapa elemental del piano y a la vez, aprender las distintas técnicas del instrumento de forma natural -casi jugando- con las canciones que seguro que ya cantan desde pequeños. Es la primera vez que se presenta este tipo de canciones en forma de tema con variaciones y considero que tanto el orden que presentan como las distintas posibilidades musicales y pianísticas de las variaciones es totalmente acertado. No hay duda que Jordi Lalanza ha hecho un trabajo muy

serio y muy interesante. Recomendando con entusiasmo este libro, ya que considero que es una buena herramienta de trabajo tanto para los pedagogos como para los alumnos que se inician en el arte del piano.

El autor explica la intención pedagógica de la obra utilizando las canciones populares, que los niños ya conocen, y la forma variación porque ayuda a desarrollar la concentración al tener que trabajar pequeños fragmentos. Busca la sensación de que los pequeños pianistas estén haciendo constantemente cosas nuevas para llamar su atención a la hora de estudiar o tocar. La idea de esta obra surge tras el estudio de los diferentes sistemas de aprendizaje musical sobre todo de países con gran tradición como Rusia.

Además en las pp. 33-35 da unas orientaciones para los profesores sobre el planteamiento de trabajo general de las piezas y una explicación específica de cada una de ellas. La idea básica de este libro es que el niño se desenvuelva y desarrolle tanto física como psíquicamente en la forma de tocar el piano en la primera etapa elemental. Lo que significa enfrentarse al *legato*, *staccato*, movimientos contrarios y paralelos, uso del codo y de la muñeca y además trabajarlo en espiral volviendo a trabajarlos regularmente. Cada pieza y cada variación trabaja diferentes maneras de tocar. Las piezas las agrupa en tres niveles: las dos primeras están pensadas para el primer curso de piano y niños que acaban de acercarse por primera vez al instrumento, *Sol solet* y *Plou i fa sol* ya plantean desplazamientos en el teclado y corresponden al segundo curso y el tercer grupo lo forman las tres últimas, donde se puede hacer un trabajo más riguroso de digitación y de las sonoridades que se crean.

También recomienda trabajar las escalas de las tonalidades de cada pieza. Comienza el trabajo de la articulación con el toque *staccato* y *portato* y el *legato* se va trabajando con paciencia. Respecto a la respiración de los pianistas que corresponde a las muñecas, buscando la flexibilidad. Para el compositor el pedal es fundamental en el piano y en el resultado, pero es consciente de las posibles limitaciones de los más pequeños por altura, y la necesidad de trabajarlo con delicadeza y escuchando el efecto que produce en todo momento.

Por último incluye la letra de las canciones populares para poder cantarlas (aunque son muy conocidas y se trabajan siempre en las Escuelas Infantiles y en Primaria) y así trasladar al piano el mismo fraseo que hace cantando y que no sientan el piano como algo extraño o lejano. Recomendando tocar de memoria para

que el pequeño pianista esté más libre a la hora de interpretar y recomienda que las clases sean muy dinámicas sin centrarse en pequeños fragmentos o dificultades técnicas para despertar el interés por aprender de los niños. Cada una de las piezas está planteada para ir avanzando en las dificultades técnicas con un lenguaje tonal y en todas ellas presenta el tema y luego desarrolla tres o cuatro variaciones.

- **Quinze són quinze**, Allegro - Andante (var. I) - Allegro (var. II) - Lento (var. III), pp. 8 y 9. Según el propio autor comienza estas dos primeras piezas en las tonalidades de Mi M y Si M por la comodidad de la posición y para que el alumno no sienta como extrañas las teclas negras. La presentación del tema la realiza sobre los dedos más estables (2-3) repartida entre las manos e incluso planteando algún cruzamiento. Cada variación va añadiendo pequeñas dificultades en los compases pares y en la cadencia (desplazamientos por movimiento contrario, octavas quebradas en *staccato*, movimiento contrario, diferenciación entre las articulaciones de *legato*, *staccato* “saltada” y *portato* “apoyada”).
- **Pica-li bou**, Andante - Allegro (var. I) - Lento (var. II) - Allegro (var. III), pp. 11 y 12. En esta segunda pieza refuerza las articulaciones ya trabajadas ampliando los pasajes en *legato* e incluso intercala el *staccato* y el *portato*. En la última variación aparecen las terceras en *staccato* con cruces y desplazamientos (Figura 4.4).



Figura 4.4: *Pica-li bou*, J. Lalanza, cc. 25-28.

- **Sol solet**, Andante - Moderato (var. I) - Lento (var. II) - Moderato y Andante (var. III) - Deciso (var. IV), pp. 14-16. Refuerza todos los elementos trabajados y además incluye las terceras en *legato*, los acordes y hace coincidir el *legato* en la mano derecha mientras la mano izquierda tiene *staccato* (var. II) y lo contrario (var. IV)

- ***Plou i fa sol***, Moderato - Andante (var. I) - Allegretto ma non troppo (var. II) - Allegretto (var. III) - Molto allegro (var. IV), pp. 18-20. El autor sitúa esta pieza en el segundo curso del grado elemental por el trabajo del *legato*. Además el trabajo que plantea de cada mano mucho más independiente, y no complementando rítmicamente una mano a otra, llegando a dos líneas independientes (var. II) o al intercambio de papeles y articulaciones (var. III) (Figura 4.5).



Figura 4.5: *Plou y fa sol*, J. Lanza, cc. 13-14.

- ***Pedra pedreta***, Allegro - Moderato (var. I) - Lento (var. II) - Molto allegro (var. III), pp. 22 y 23. En esta pieza plantea la octava en plaqué (var. I) pero en las orientaciones al profesor indica otras opciones en caso de que los alumnos no lleguen a esa extensión. Está muy cuidado la elección del pedal pero implica un gran trabajo de diferenciación de planos sonoros (var. II) y con el *attacca* a la var. III trabaja el cambio rápido de carácter.
- ***Una pometa***, Andante - Allegro (var. I) - Lento (var. II) - Canon (var. III) - Final (var. IV), pp. 25-27. Estas dos últimas piezas son un compendio de todos los aspectos trabajados añadiendo el trabajo de la nota repetida cambiando de digitación en la var. I, el *legato*, pedal, los cruces y desplazamientos en la var. II en el estilo de Mompou (en el homónimo menor), para lo que recomienda escuchar la *Canción y Danza* nº 1, la independencia de manos en el canon, de la var. III, recomienda escuchar las *Invenciones* de J. S. Bach y para terminar en la var. IV repasa de nuevo la nota repetida, las octavas y los desplazamientos.
- ***L'hereu Riera***, Allegro - Andante con espressione (var. I) - Deciso (var. II) - Andante (var. III), pp. 29-32. En la presentación de la canción popular explica que la segunda y tercera variación se basa en la idea de las tres voces de Liszt donde los pulgares hacen la voz principal y el resto

de dedos las voces secundarias. (recomienda escuchar el *Nocturno* nº 3 y el *Sueño de amor* en Lab M de Liszt). Las variaciones tienen mucha más entidad y elaboración que cualquiera de las piezas anteriores, las combinaciones de articulaciones también son más complejas. Para poder trabajar los planos sonoros es imprescindible el trabajo de la digitación, incluyendo la sustitución muda y los pedales.

#### 4.5. *Piezas infantiles, vol. 1 y 2* de Ángel Oliver

La producción de A. Oliver está marcada por el carácter religioso, el interés por la literatura y poesía española de diferentes etapas históricas, la mira al folklore español, un retorno a la infancia a través de sus canciones, la atención a la música antigua, el apego hacia algunos músicos y compositores en particular de la Historia de la Música y una especial inclinación por la música vocal, aunque no por ello desatendiendo la producción instrumental en ningún caso. La fidelidad a estos puntos concretos apuntan facetas personales que señalan un compositor de valores y principios muy arraigados, de forma que no permitieron que su música se viera influida por elementos o estilos pasajeros, y por tanto permaneció libre y fiel a sí mismo, generando una producción musical ubicada, a su vez, entre estéticas contemporáneas. Creó un estilo musical propio que le identifica y en el que se reconoce un eclecticismo que responde, tanto a la variedad sociocultural en la que se forma, como a las diferentes especialidades a las que atiende en sus estudios musicales; y también a los intereses culturales que le mueven, los cuales, ligados a sus principios personales, rigen y determinan entre toda esta pluralidad, un resultado concreto. En términos musicales, su obra responde ante todo a una claridad formal y tímbrica, haciendo que esta sea accesible para el público y permitiendo a su vez la participación del oyente en la interpretación de su obra a través del juego imaginativo. De hecho en muchas ocasiones, la expresividad de su música exige involucrarse en ella para llegar y calar en profundidad en su significado. Una sencillez aparente que envuelve un gran contenido<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup>Rosa Ruiz en el ensayo de catálogo dedicado al compositor y realizado por la ORCAM y la Comunidad de Madrid [http://www.orcam.org/media/docs/26\\_oliver\\_pina.pdf](http://www.orcam.org/media/docs/26_oliver_pina.pdf)

En su biografía (1937 - 2005) se puede destacar la formación en la composición, el piano y el órgano, así como la obtención de numerosos premios y becas de estudio. También es fundamental su labor en el campo de la pedagogía, donde desarrolló una amplia actividad docente y abordó tratados de las disciplinas de Coro, Lenguaje Musical, Piano, Transposición, Viola y Educación Musical, que recoge la experiencia de su vocación docente. La producción como compositor está formada tanto por obras orquestales, camerísticas, corales, sinfónico corales, como por instrumentales a solo. Además ha sido presidente o miembro del jurado de diferentes concursos.

Dentro de sus obras para piano encontramos: *Sonata homenaje a Scarlatti* (1963); *Psicograma núm I* (1970); *Capriccio* (1976-77); *Piezas infantiles, sobre temas populares españoles* (1976-77) Volumen I; *Promenade* (1977); *Piezas infantiles sobre temas populares españoles* (1978-79) Volumen II; *Apuntes sobre una impresión* (1982-83, rev 1986) piano a 4 manos; *Suite Breve* (1996); *Preludio* (1997); *Soltando un Pezzetino* (1998); *Dos Preludios de verano* (2001).

Estos dos volúmenes contienen una variada recopilación de melodías muy conocidas del repertorio infantil, en su momento de composición. De cualquier forma, como analizaremos a continuación, no son únicamente piezas infantiles sino composiciones que, según cada caso, muestran muy distintas elaboraciones con amplias y ricas introducciones. Todas ellas están cargadas de sutilezas armónicas, riqueza del material melódico y tratamientos contrapuntísticos como cánones. En el conjunto de las piezas seguramente hay una clara pretensión didáctica por la condición de Oliver de entusiasta de los niños y pedagogo musical.

***PIEZAS INFANTILES. Sobre temas populares españoles. Volumen I*** Está editado por Real Musical en 1977 y está dedicado “A mis hijos Esther, Mario y Lauretta”. En este primer volumen encontramos numerosas dificultades tanto técnicas como musicales por la densidad de la escritura, el cromatismo constante y las tonalidades elegidas (de hasta cuatro alteraciones) así como por el uso abundante de la polifonía, el fantasioso movimiento por el teclado y , además, por la dificultad añadida de la velocidad impuesta por el propio carácter de la melodía popular.

1. ***Arrión***, *Moderato - Allegretto - primo tempo*. Oliver nunca presenta en estas piezas la melodía sola, sino que siempre añade apoyos armónicos o



una segunda voz, lo que implica un dominio de la técnica polifónica dentro de la misma mano que es difícil para el nivel elemental.

2. **Con el guri-guri**, *Allegretto*. Esta es una de las piezas más sencillas que presenta la dificultad del cruce de manos y la melodía en la izquierda.
3. **San Serenín**, *Andantino*. Tiene una escritura más densa, complicada aún más por los cambios de compás elegidos. La polifonía de la mano derecha y de la mano izquierda (cuatro voces en total)
4. **Estaba el Señor Don Gato**, *Andante, con fantasía*. Su melodía se reparte entre ambas manos, lo que complica el equilibrio sonoro y el control del peso. En la Figura 4.6 aparece la melodía por segunda vez con cambio de tempo.



Figura 4.6: *Estaba el Señor Don Gato*, vol. I, *Piezas Infantiles*. Oliver.

5. **Me casó mi madre**, *Con garbo*. Los principales problemas que presenta esta pieza son los constantes cambios de compás, la profusión de indicaciones y el cruce de manos o el movimiento en la misma octava.
6. **Morito pititón**, *Giocoso, molto rítmico*. Esta pieza es una recopilación de todas las dificultades ya trabajadas en las anteriores.

### **PIEZAS INFANTILES. Sobre temas populares españoles. Volumen**

**II.** Edición: Madrid, Real Musical, 1990. Observaciones: está dedicado “A Santiago Mayor, Ernesto Rocío, Rafael Marzo, [...] Pilar Angulo y Elisa Puya - de la

Cátedra de Guillermo González y Consuelo Mejías, magníficos artífices de unos recitales memorables para la Música Española, en los que entre otras -de otros compositores- se interpretaron estas piezas, el autor. Madrid, Marzo de 1989.”

En este segundo volumen las piezas son de mayor longitud y en todas ellas aparecen las mismas dificultades técnicas y musicales que ya se han analizado en el primer volumen, aunque podría entenderse que lo hacen de forma más gradual. Todas las piezas tienen un introducción que toma elementos de la melodía popular. Después se desarrolla la melodía original, en una sola mano, repartida entre las dos y en ocasiones en la mano izquierda, con una gran riqueza armónica y contrapuntística.



Figura 4.7: *Estaba una pastora, vol. II, Piezas Infantiles*. Oliver.

1. **Am-bo-a-to**, *Andantino*. La mano derecha desarrolla la melodía en solitario mientras la mano izquierda acompaña con sencillos acordes y un *ostinato* rítmico-melódico en la sección central.
2. **Esta es la tonada**. Presenta una textura más clara donde la mano izquierda tiene continuos saltos.

3. ***Estaba una pastora***, *Andantino*. La melodía aparece tanto en la voz superior o inferior de la mano derecha y la textura se va complicando a medida que avanza la pieza. Ver Figura 4.7 en la página anterior donde la melodía aparece en el tercer sistema tras una introducción compuesta con material motivico.
4. ***Ratón lindo***, *Con garbo*. Pieza llena de imitaciones entre ambas manos a modo de canon.
5. ***Patachín***, *Andantino, molto semplice*. Se pone de manifiesto una vuelta a una escritura más sencilla en la que las manos se complementan rítmicamente.
6. ***Tiene la tarara***, *Allegretto*. La famosa melodía de la Tarara se expone desde la tesitura más aguda del c. 7 al c. 23 en el registro grave del piano, lo que supone un gran control del sonido.
7. ***Antón pirulero***. La escritura de las terceras y el empleo de los tres pentagramas, así como el abundante cromatismo son parte de las dificultades que plantea Oliver en esta pieza.
8. ***Las hijas de Periquín***, *Moderato assai*. En esta pieza se vuelve a trabajar la textura polifónica en *legato*.
9. ***Matarile***, *Allegretto giocoso*. Es una pieza bastante breve cuya dificultad radica en la distribución de la melodía entre las dos manos.

## 4.6. *Encajes* de Antonio Ruíz-Pipó

Ruiz-Pipó (1934 - 1997) es una figura fundamental no sólo como compositor, que inició su carrera siendo casi un niño, sino también como concertista de piano, actividad que comenzó a los quince años tocando en recital y como solista en las más importantes salas de concierto de Europa y de América. Ha grabado obras de otros autores, especialmente de la historia de la música española, desde el P. Soler a Isaac Albéniz. Asimismo su labor musicológica también es fundamental como colaborador del *New Grove Dictionary of Music and Musicians* y las investigaciones sobre el clasicismo y el romanticismo, materializadas en excepcionales grabaciones ya históricas, así como su labor en Radio France, Radio Nacional de España y Radio Canadá.

Su escritura está influenciada tanto por el cante flamenco como por los compositores con los que estudió como José Cercós y Manuel Blancafort, y en París con Jean Francaix. Perteneció al Círculo Manuel de Falla de Barcelona junto a Josep Cercós, Manuel Valls, Ángel Cerdá, Josep Casanoves, Jordi Giró, Josep María Mestres Quadreny, Jaume Padrós, Emilia Fadini o Manuel Blancafort.

Andrés Ruiz Tarazona, que le conoció personalmente, ha escrito sobre él:

La obra de Antonio Ruiz-Pipó, a causa de su entrega la docencia, a las tareas radiofónicas y de gestión cultural, no es tan extensa como fuera deseable por su gran calidad. Siempre poseyó un claro dominio de la escritura instrumental, sobre todo en sus obras para piano y para guitarra, además de un claro sentido de la forma. Las composiciones de sus últimos diez años de vida encierran cualidades fuera de serie. Nos parece extraordinario su Concierto para piano e instrumentos de viento, partitura de fuerte expresividad, lograda con un planteamiento sumamente sobrio y conciso. Falla no hubiese desdeñado firmar una obra de tal envergadura, donde no sólo el piano sino el conjunto de viento, despliega un virtuosismo admirable, pero exento de cualquier concisión a lo blando y fácil. Un neoclasicismo personal, enjuto y despojado de recursos fáciles, emparentado con el último estilo de Manuel de Falla, a quien él ponía como ejemplo de lo que debería ser la música de nuestra época. Es justo decir que cierta música francesa que podía tener a Poulenc como modelo, también fue muy querida por Ruiz-Pipó. Entre sus obras anteriores a 1987 hay también partituras preciosas, como las Canciones y danzas y el Homenaje a Cabezón para guitarra o las magníficas Variaciones sobre un tema gallego (1984), todo un alarde de sus conocimientos del piano, donde un hondo andalucismo emerge sobre el origen galaico de la composición. Con una de sus últimas cartas, ya muy enfermo, me sorprendió su tajante antiwagnerismo. Yo le había escrito contándole algo sobre el Festival de Bayreuth, al que acudí con mi esposa en 1997. Al escuchar la música de Ruiz-Pipó, se comprende, pues es radicalmente opuesta a la de Wagner. En la aversión hacia la obra del maestro alemán, él se mostraba coherente con sus convicciones estéticas. Aunque se ha escrito que en la obra de Ruiz-Pipó es difícil percibir rasgos vanguardistas, para su pleno disfrute se exige una escucha más atenta que en bastantes composiciones llamadas “de

vanguardia”. Hemos de agradecer a su esposa Ruth Wetzel la labor de difusión de un arte de primerísima línea, al que estamos seguros favorecerá el paso del tiempo<sup>6</sup>.

Catálogo de obras para piano de Ruíz-Pipó: *Canción y pequeña danza*, 1950; *Impromptu*, 1950; *Divertimento nº 1*, 1951; *Suite grotesca*, 1951; *Kaleidoscope*, 1958; *2 Pieces*, 1961; *3 Pieces*, 1962; *Cuatro estudios para la mano derecha*, 1966; *Encajes*, 1979 (RM); *Libro de lejanía*, 1979-88; *Variations sur un thème de Galice*, 1984; *Pièces pour enfants*, 1985; *Copleos*, 1986; *7 Coplas espagnoles*, 1987; *Habanera*, 1988; *Épreuve*, 1989; *Variations sur un thème catalán*, vers 2 p., 1991; *Apuntes sobre*, 1996 y *Ventanas*, 1997.

Dentro del catálogo destacan las colecciones *Copleos*, *Diez Cantos populares españoles* (Madrid, Unión Musical Española ed., 1988) y *Coplas españolas*, *7 pièces pour piano* (París, Editions Henry Lemoine, 1989) que son muy similares a *Encajes* en cuanto al planteamiento musical y dificultades técnicas pero no especifica el autor que sean para niños. Estas dos obras, compuestas diez años después que *Encajes*, son muy interesantes por utilizar el Cancionero popular español y adaptarlo a su lenguaje dentro de un nivel elemental. *Copleos* consta de: I. Al lado de mi cabaña (León); II. La meu chiqueta (Valencia); III. No quiero que me cortejes (Asturias); IV. Duermete niño (Extremadura); V. Rima infantil (Andalucía); VI. Sa Ximbomba (Mallorca); VIII. Adios meu homiño (Galicia); IX. El noi de la mare (Cataluña); X. Morito pititón (Castilla). En el caso de las piezas que forman *Coplas españolas* cada una de ellas está dedicada a diferentes personas extranjeras y presentan una mayor extensión que las de *Encajes* o *Copleos*: La pastoreta (Cataluña); A raiz do toxo verde (Galicia); Quién diría que estoy casada (Asturias); La virgen fue lavandera (Extremadura); L'hereu riera (Cataluña) y Mañana por la mañana (Castilla)

**ENCAJES: Piezas infantiles para piano** Esta obra editada por Real Musical en 1979 está dedicada “A Ana Franco Gómez” y aparece como nota introductoria: “Los temas populares de estas seis piezas para piano sobre las que he improvisado, intentado variar y querido enropar con lenguaje armónico más de nuestra época, están sacadas del Cancionero Musical Popular Español, de F. Pedrell, a quien rindo un respetuoso homenaje.”. En la última pieza aparece la fecha de composición: “París, 22-06-77, empezadas, 24-11-77, terminadas.”. En

---

<sup>6</sup>Andrés Ruiz Tarazona; [www.catalogodecompositores.com](http://www.catalogodecompositores.com)

líneas generales la escritura es bastante clara y bastante asequible para un nivel elemental aunque en ocasiones exige extensiones demasiado grandes para este nivel.



Figura 4.8: *Sobre una canción de olivareros (Balears)*, *Encajes*. Ruíz-Pipó.

1. ***Sobre un Alalá (La Coruña)***, *Calmo*. Sobre un acompañamiento en quintas (disminuidas y justas) se desarrollan dos voces: la melodía principal estructurada en periodos de cuatro compases y una segunda voz inferior que se mueve en segundas. La estructura de la pieza es Introducción (4 cc.) - a (4 cc.) - a' (5 cc.) - a (con diferente acompañamiento, 4 cc.) - a' (con diferente acompañamiento, 5 cc.).
2. ***Sobre “Pello Josepe” (Vasconia)***. Con la indicación *deciso con allegrezza* destaca no sólo el ritmo con doble puntillo, la anacrusa y el acompañamiento en la mano izquierda en séptimas o terceras. La estructura formal es muy clara: A (a-a') B (b-a'') B.
3. ***Sobre una canción de olivareros (Balears)***, *Calmo*. Textura homofónica donde destaca el uso de las octavas en una dinámica de *pp* como un estribillo que se repite tres veces (aunque la última variada) y dos estrofas entre los estribillos con la dinámica *mf* donde es el acompañamiento el que realiza acordes o séptimas y la melodía se enriquece desde el punto de vista rítmico. La estructura es a - b - a' - b - c - b - a'' (Ver Figura 4.8).
4. ***Sobre un canto de sereno (San Mateo, Castellón)***, *Tranquillo* (Figura 4.9 en la página siguiente). La mano izquierda está repleta de *clusters* escritos cuya nota superior va ascendiendo y la melodía se mueve en torno a las notas Sol y Re.
5. ***Sobre el Romance de Lanzarote del Lago (León)***, *Giocosamente*. Alterna acompañamiento en acordes con pasajes homófonos (cc. 7). la estructura es AAA' (la melodía en esta última está transportada).



Figura 4.9: *Sobre un canto de sereno* (San Mateo, Castellón), *Encajes*. Ruíz-Pipó.

6. *Sobre una canción de cuna* (Tarragona). La pieza no está estructurada por compases por lo que tiene la siguiente aclaración al final de la misma: “En esta pieza las alteraciones sólo afectan a las notas que están precedidas de aquéllas”. El compositor va alternando la melodía e la mano izquierda sin acompañamiento con pasajes con amplios acordes (novenas, séptimas o quintas). La dinámica pasa de *pppp* al *f*.

# Capítulo 5

## Música descriptiva

En este capítulo se incluyen las composiciones que buscan reflejar con la música imágenes, estados de ánimo, personajes, lugares, animales o situaciones cercanas al mundo infantil y que acercan la práctica interpretativa a los pequeños pianistas. También se incluyen las obras que beben directamente del ejemplo del *Álbum de la juventud* de Schumann y del repertorio clásico. De esta forma encontramos la forma *suite* o de grupos de danzas, sonatinas, o agrupaciones de piezas que incluyen desde pequeños estudios, danzas hasta piezas descriptivas. Podemos ver dentro de una colección de piezas alguna de ellas que utiliza una melodía popular, pero se incluyen en este capítulo ya que son ejemplos aislados.

La dificultad de la clasificación radica en que la mayoría de los compositores eligen nombres sugerentes pero se han incluido aquellas en las que el pequeño pianista pueda establecer más fácilmente una clara correspondencia entre el título de las piezas y el material musical que se utiliza.

### 5.1. *Suite para niños* de Rafael Bardisa Galiana

Músico alicantino nacido en 1967, que estudia en Alicante, Madrid y Bélgica. Es pianista y su labor docente como pianista acompañante de danza le ha llevado a publicar cuatro libros *Música para danza* destinados a la clase de Música en el Grado Elemental de Danza.



**SUITE PARA NIÑOS** El autor indica en la p. 3 que la obra es un conjunto de seis piezas fáciles para piano y que todas ellas están pensadas para que los niños (y los mayores) se diviertan. Así mismo indica una breve descripción de el objetivo técnico y/o musical para cada pieza que se indica entre comillas en el análisis de cada una. Las piezas responden a un claro planteamiento descriptivo y tienen mucho en común con el planteamiento de las piezas para niños de autores rusos como Kabalevsky, tanto en el planteamiento armónico como la escritura aunque estas piezas tienen una duración mayor. Está editada por Piles en el 2007.

1. **De excursión**, Allegro, pp. 4 y 5, “Presenta una escritura a dos voces en *staccato*, alternando melodía y acompañamiento en las dos manos”. Pequeñas secciones donde una mano realiza un acompañamiento en *ostinato* mientras que la otra mano realiza la melodía marcando la última corchea. Para unir cada sección hace una pequeña cadencia donde ambas manos se mueven a distancia de octava por movimiento paralelo. La dificultad más importante es precisamente la coordinación del cambio de papel de las manos.
2. **Marcha de los juguetes**, Moderato, un poco lento, pp. 6 y 7, “Muestra una escritura más armónica, también en *staccato*”. Melodía acompañada donde la mano izquierda desarrolla un acompañamiento en corcheas con saltos, extensiones de octava y acordes. En la melodía de la mano derecha encontramos desplazamientos en *staccato* y arpeggios ascendentes y descendentes. Al final de la pieza aparece una dificultad mayor: octavas alternas entre ambas manos.
3. **Canción de cuna**, Andante, pp. 8 y 9, “Trabaja el *legato*, el pedal y la lectura de acordes”. Melodía en la mano derecha con notas tenidas y un acompañamiento acéfalo arpegiado que obliga al trabajo del paso del pulgar.
4. **El tren**, Lento, poco a poco accel.-Allegretto, pp. 10 y 11, “Presenta un *ostinato* en *staccato* en la mano izquierda (el tren) y una melodía con *legato* y *staccato*”. Tal como indica el autor trabaja un *ostinato* rítmico-melódico en la mano izquierda mientras que la mano derecha realiza una línea melódica con contrastes de articulación. Además en la pequeña introducción de seis compases presenta el acompañamiento en *ostinato* y unas octavas en la mano derecha que representan la onomatopeya del pitido del tren.

Esta pieza recuerda mucho en la textura y el material utilizado a la pieza *Clowns* de D. Kabalevsky.

5. ***El reloj***, Moderato, pp. 12 y 13, “Es un estudio de contratiempos y sín-copas”. Sobre un bajo *ostinato* en *staccato* sobre las notas *do* y *fa*♯ se desarrolla una melodía casi puntillista a contratiempo en la mano derecha.
6. ***El tobogán***, Andante, pp. 14 y 15, “Puede iniciar el trabajo de octavas y de los *glissandos*”. Sobre un acompañamiento tipo vals en la mano izquierda se desarrolla una sencilla melodía basada en descensos rápidos escritos o en *glissandi* de hasta dos octavas y pequeños pasajes en octavas en non *legato*. La dificultad de las octavas y de los *glissandi* se ve algo compensada con la indicación de tempo.

## 5.2. *Peces petites per a mans menudes* de Manuel Blancafort

Blancafort (1897 - 1987) participó en la fundación del grupo Compositores Independientes de Catalunya (1931), junto con J. Gilbert Camins, B. Samper, R. Lamote de Grignon, R. Gerhard, A. Grau, E. Toldrà y F. Mompou. Conoce la música francesa a través de Malats y Mompou, a quien le unía una gran amistad, y se forma musicalmente mientras dedica gran parte de su tiempo en pasar las composiciones a los rollos de pianola (obras de Debussy, Ravel, Stravinsky, . . . ), siendo principalmente un músico autodidacta. Las primeras obras del grupo tienen una intención de ruptura con el wagnerismo y con el concepto formulado por Pedrell, con el nacionalismo y la búsqueda de una música catalana alejada de la romería y el porrón. Como el mismo Blancafort dijo las obras no son sólo una sardana y una canción popular propias de las fiestas populares, si no que hablan de cosas propiamente catalanas y transmiten el lenguaje europeo con influencias de las corrientes imperantes en París. Manuel Blancafort realizó numerosos viajes, entre los que cabe destacar uno a París y otro a Nueva York, que aprovechó para ampliar su formación estableciendo diversos contactos con la vanguardia musical de la época. La complicidad con Mompou llegaba a compartir incluso aspectos de carácter que se reflejaban en sus primeras composiciones: tendencia a la melancolía, recuerdos de infancia y amor por la naturaleza. El reconocimiento internacional de Blancafort como compositor llega en el año 1924 con el estreno en París de la obra "El Parc d'Atraccions", interpretada por el pianista

leridano Ricard Viñes, y que constituyó un éxito inmediato en las salas musicales de diferentes ciudades europeas. Después de este éxito, la carrera musical de Blancafort fue mucho más lenta de lo que podía imaginarse debido principalmente a sus cargas familiares. En el año 1953 estuvo implicado en el nacimiento de la Sociedad de Música Contemporánea o Grupo de los Seis (juntamente con R. Ferrer, F. Mompou, G. Cassadó, E. Toldrà y X. Monsalvatge)<sup>1</sup>.

Respecto al estilo compositivo de Blancafort encontramos:

No fue un vanguardista, sobre todo en la segunda época de su vida, en que se consideraba más académico que los que habían tenido la ocasión de realizar estudios de conservatorio. Pero en los años veinte y treinta y sobre todo gracias al eco conseguido por el estreno de *El parc d'atraccions* en París a cargo de Ricardo Viñes, fue una de las voces más claras a favor del antitrascendentalismo, del suburbianismo y de la forma breve y espontánea en que buscaba destacar el nuevo espíritu sonoro desvinculado de la gran tradición romántica. [...] Blancafort se fue acomodando a la técnica y posibilidades del piano a medida que le dedicaba largas horas. Los resultados están a la vista: obras breves compuestas de fragmentos más breves, dotados de fuerte carga expresiva, en donde el alejamiento de formas más o menos consagradas se ve compensado por el despertar de fuerzas interiores; inspiración en temáticas banales deliberadamente escogidas para sintonizar con los efluvios que llegaban de París; voluntad de comunicación con amplias capas de la sociedad cultural en momentos en que fórmulas musicales como el jazz empezaban a tener un amplio eco entre los cultivadores de la música de concierto; riqueza rítmica y colorística, armonías inesperadas pero desarticuladas entre sí sin pretensión de formar una teoría armónica propia, todo tiende a evocar paisajes festivos: el mundo del circo, el mundo de las fiestas populares o los viajes a ultramar<sup>2</sup>.

Las primeras obras publicadas son piezas de cariz intimista, testigos de su amor hacia la simplicidad, de escala reducida y un estilo fresco muy próximo al de su amigo Frederic Mompou. En ellas, Blancafort rechaza las indicaciones de compás y de armadura como resultado de su práctica pianolística y de acuerdo

---

<sup>1</sup>[www.manuelblancafort.org](http://www.manuelblancafort.org) consultada el 11/11/13

<sup>2</sup>[www.catalogodecompositores.com](http://www.catalogodecompositores.com) consultada el 10/12/10

con ciertas tendencias innovadoras de la escuela francesa (refinamiento armónico, concisión y claridad formal), en especial Debussy. Ello le permite crear obras de duración breve compuestas por fragmentos aún más breves que buscaban la máxima expresividad con unos medios mínimos a través de ritmos elásticos y armonías envolventes, que no llegan a la polirritmia ni a aventuras dodecafónicas. A esta primera época corresponden obras como "Record" (1915), "Cançons de muntanya" y "Jocs i dances al camp" (1915-18), "Notas de antaño" (1915-20) o la primera colección de "Cants íntims" (1918-20). El reconocimiento internacional de Blancafort como compositor llega un año después, con el estreno en París en el año 1924 de la suite "El parc d'atraccions", interpretada por el pianista leridano Ricard Viñes, y que constituyó un éxito inmediato en las salas musicales de diferentes ciudades europeas. Consta de seis piezas para piano de un estilo humorístico e irónico que contrasta con la atmósfera más intimista de "Cants íntims" o "Notas de antaño". Con esta obra Blancafort quería dar más proyección a sus composiciones, salir de aquella excesiva brevedad y a la vez introducir en su música un elemento nuevo, que en lugar de proceder de la sensibilidad viene de la inteligencia: la ironía. De aquí vino la idea de escribir "El parc d'atraccions", donde el humor y la despreocupación alternan en cada momento con el lirismo y la ternura. La "Polka de l'equilibrista" ha sido la pieza de esta obra más interpretada<sup>3</sup>.

Más adelante, por consejo de sus intérpretes, Blancafort se ve obligado a indicar compás y tonalidad, confirmando un acercamiento a posturas más tradicionales y clásicas en que los cambios de compás corresponden a estructuras sólidamente construidas y donde las aventuras armónicas tienen una finalidad expresiva centrada en torno del concepto de tonalidad.

Catálogo de la obra para piano<sup>4</sup>: *7 Piezas de juventud*, 1915/7; *7 Canciones*, 1916/9; *Jocs i dances al camp*, 1915/8 (UME); *Cançons de Muntanya*, 1915/8 (UME); *Pastoral en Sol*, 1916/9; *Notes d'Antany I*, 1915/29 (Ed. Armónico); *Notes d'Antany II*; *Cants Intims I*, 1918/20 (Sénart-Salabert); *Cants Intims II*, 1919/24 (Sénart-Salabert); *Chemins*, 1920/3 (Salabert); *El Parc d'Atraccions*, 1920/24 (Sénart); *Polca de l'Equilibrista*, 1920 (Novello-Elkan Vogel); *Pastoral*, 1926 (Sénart); *Chemins*, 1927 (Sénart); *American Souvenir*, 1926/9; *Sonatina Antiga (Les Ombres Perennes)*, 1934; *Romanza, Intermedio y Marcha del Flautista*, 1940 (Ed. Porter); *Cavatina i Diàleg*, 1940; *Tonada intermitent*, 1943; *Cinc*

<sup>3</sup><http://www.manuelblancafort.org/esp/biografia/popupbio/9/#> consultada 11/11/13

<sup>4</sup>Sacado de la página <http://www.manuelblancafort.org> consultada el 23/11/13

*Nocturns*, 1930/40; *Obsessió*, 1954; *Homenaje a Turina (Tres consejos de Turina)*, 1976; *Elegía*, 1978 (Boileau); *Petites peces per a mans menudes I* (1981); *Peces petites per a mans menudes II* (1985).

**PECES PETITES PER A MANS MENUDES** Dentro de la producción para piano de Blancafort existe una primera época donde encontramos la mayoría de las obras y comprende desde el inicio de su carrera hasta la guerra civil (1915-1939) donde está influido por la estética de la música francesa y suelen ser obras breves. Sin embargo la obra que nos ocupa pertenece a sus últimos años y está dedicada a “per als meus néts, para mis nietos” y editada por Amalgama edicions en 1994. Esta misma editorial publicó la octava pieza *Ofrena a Camila* en 1992 al ser elegida como pieza obligada en el VII Concurso de Piano *Ciutat de Berga* de 1992 destinado a jóvenes pianistas menores de doce años.

Aunque se trata de una de las obras postreras algunas de sus piezas se basan en esbozos de ideas realizadas mucho antes. Finaliza la composición en 1985 y se edita en 1994 por Amalgama. El conjunto de ellas está dedicado a sus nietos (tuvo 11 hijos y 48 nietos) aunque cada una de ellas tiene una intención distinta. Así, por ejemplo, los manuscritos de *Il·lustracions per adornar un parvulari*, con sus dos partes I) *Ai! quina tristor! hem perdut la nina...!* II) *Fora llàgrimes! Saltem i ballem, que ja l’ha trobada...* llevan la dedicatoria siguiente : “Per a la nostra Verònica: solfes i abraçades del besavi. Manuel Blancafort abril 84.”, es decir están dedicadas a su biznieta Verònica Romaní. *Imma*, *Cançó d’Isabel* y *Vals* proceden de apuntes anteriores que había dedicado a sus hijas Immaculada, Isabel y Mercè. *Cortesía* es una pieza a cuatro manos que compuso en 1954 para su primera nieta, Helena Calsamiglia i Blancafort, que estudiaba a piano en la Academia Ars Nova. *Ofrena a Camila* está compuesta alrededor de 1985 y es una obra de agradecimiento del compositor –ya muy mayor y viudo desde 1984– a su hija que, habiendo enviudado en 1982, le acogió en su casa y cuidó de él hasta su muerte en 1987. Este es un extracto de una notas de su cuaderno de apuntes: “Ya con 88 años auestas he abandonado intentos ambiciosos. Ahora sólo breves páginas infantiles. Bajo la denominación Parvularium estoy seleccionando una serie de piezas breves, para manos pequeñas y en algún caso a cuatro manos, acompañadas por la profesora”<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup>Información facilitada por Xavier Calsamiglia i Blancafort, nieto del compositor



Figura 5.1: *Intermitènces, Peces petites per a mans menudes*. Blancafort.

1. ***Ilustraciones para adornar un parvulario***. Consta de dos pequeñas piezas: *Ai! Quina tristor! Hem perdut la nina...! (ben poc a poc)* y *Fora llàgrimes! Saltem i ballem, que ja l'han trovada...! (animat)* basadas la primera en una progresión descendente y la segunda una melodía que no sobrepasa el ámbito de quinta.
2. ***Canción de Isabel***. *Lento non troppo*. La estructura es AA'BA y cada parte consta de frases de 8 compases divididas en células de 2 compases donde la nota repetida y el salto de quinta son sus características más importantes. Está escrita en el modo de la frigio con pequeños guiños a la escala melódica de la menor. La melodía en la mano derecha está acompañada por un bajo en *ostinato*.
3. ***Marcha***. *Ritmico*. Esta pieza tiene una clara referencia tonal en Do Mayor y cabe destacar los acordes paralelos que la acompañan, de marcado carácter de marcha por el puntillo de la melodía.
4. ***Vals***. *Allegretto grazioso*. En esta pieza también encontramos una escritura muy clara y convencional.
5. ***Intermitencias***. *Allegretto tranquillo*. Forma tripartita y nota pedal en sib. El material melódico tiene un marcado carácter popular (Figura 5.1).
6. ***Ima***. *Moderato*. Con un material melódico sacado de la pieza anterior se cambia el carácter y el acompañamiento por saltos de séptimas.
7. ***Cuna***. *Andante*. El movimiento ascendente y descendente del acompañamiento de la mano izquierda imita el balanceo de la cuna.
8. ***Ofrenda a Camila***. *Parsimoniós-Afectuós-Parsimoniós*. Pieza modal en la mixolidio-la frigio- la mixolidio.

9. ***Danza infantil***. *Vivo jocosos*. Pieza de mayor dificultad técnica por las extensiones y la velocidad, aunque sigue siendo una pieza muy clara desde el punto de vista formal y del material melódico.
10. ***Canción en la playa***. *Moderato*. Vuelve a dejar para la mano izquierda un *ostinato* y la mano derecha realiza una melodía con apoyos principalmente en principio de parte.
11. ***Canción popular “Muntanyes regalades”***. *Moderato assai*. Las dificultades que presenta esta pieza son: la armadura de clave de Mi mayor, los acordes de hasta cuatro notas y los continuos cambios de octava de la mano izquierda.
12. ***Cortesía***. Pieza a cuatro manos para ser tocada por el niño y el profesor.

### 5.3. ***Sonatina Naïf (piano para jóvenes)*** de Amando Blanquer Ponsoda

En su formación destaca la influencia de Asins Arbó, M. Palau, O. Messiaen, G. Petrassi y Celibidache. Se dedicó a la enseñanza por su vinculación con el Conservatorio de Valencia donde ocupó las cátedras de contrapunto y composición así como la dirección del centro. Además de investigador fue académico numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y también de la Real Academia de San Fernando de Madrid. Su obra abarca una copiosa gama de instrumentos y formaciones destacando las obras para banda y coro. También escribió varios tratados teóricos como *Técnica del Contrapunto* y *Análisis de la Forma Musical*<sup>6</sup>.

Amando Blanquer (1935 - 2005) era un compositor fiel a su creencia estética que mantuvo constante a lo largo de su obra, en este sentido manifestó su interés en hacer coincidir la música tradicional y la música contemporánea. Sorprende en este sentido, el inmenso número de obras compuestas por Amando Blanquer, producto del trabajo constante que aprendió de su maestro Olivier Messiaen ("la obra nace de la inspiración y, sobre todo, del oficio") y que desde siempre fue su mejor fuente de inspiración. Según aparece en la entrada del Diccionario

---

<sup>6</sup>Sacado de la página <http://alcoyhistoriaytradiciones.blogspot.com.es/2009/03/compositor-amando-blanquer-ponsoda-1935.html> consultada el 16/01/14

de la Música Española e Hispanoamericana<sup>7</sup> su música es difícil de etiquetar pero se pueden establecer ciertas constantes: el papel predominante otorgado a la tímbrica; el uso libre de la modalidad; la importancia concedida a los instrumentos de viento, que va paralela a un esfuerzo por crear obras específicas para las formaciones bandísticas, y el empleo del atonalismo combinado con una inventiva melódica que produce una música clara y accesible al oyente. También ha empleado una técnica que denomina modalismo tonal, en la que maneja los doce sonidos cromáticos sin pretender una jerarquización, al mismo tiempo que evita la rigidez del serialismo y hace brotar la melodía del plano armónico.

Catálogo de la obra para piano: *Piezas Breves* (1960), *Variaciones para piano* (1963), *Quatre preludis per a piano* (1975), *Sonatina Naïf* (1979), *Homenajes* (1984), *Una página para Rubinstein* (1987).

**SONATINA NAÏF (PIANO PARA JÓVENES)** La Sonatina está dedicada a su hija Ana María y editada en 1979 por Piles ed.

1. ***El paseo (con las teclas blancas)***, Moderato. La pieza está estructurada por el fluir constante de dos líneas melódicas independientes que hacen que se trabaje la independencia de manos así como los cambios de dirección y desplazamientos melódicos constantes. Además rítmicamente utiliza las síncopas y ligaduras lo que hace que el trabajo de coordinación sea más intenso.
2. ***Durmiendo a Pepirola (con las teclas negras)***, Andante. En esta pieza también trabaja las dos manos como dos voces independientes con fraseos contrapuestos. El planteamiento de la pieza trabaja como dificultad los continuos desplazamientos por las teclas negras, el control del fraseo y las imitaciones entre ambas manos.
3. ***Jugando al escondite (con las teclas negras y blancas)***, Allegremente. Esta pieza presenta una escritura mucho más rica con diferentes articulaciones, matices e indicaciones agógicas. Como síntesis de las dos piezas anteriores unifica el trabajo en teclas blancas en una mano y teclas negras en la otra con lo que conlleva de dificultad por la “bitonalidad”. También el planteamiento es similar a las otras dos piezas en cuanto a la

---

<sup>7</sup>José M<sup>a</sup> Vives/Vicente Galbis: “Blanquer Ponsoda, Amando” en *Diccionario...*, vol. 2, pp. 517-8



independencia de las manos como dos líneas melódicas independientes y las imitaciones.

## 5.4. *Música Dibuijada y Música Encantada* de Lluís M. Bosch

Nace en Barcelona en 1966 y estudia en el Conservatorio Superior de su ciudad natal Composición y Instrumentación, Pedagogía Musical y Musicología. La mayor parte de sus composiciones son para pequeño formato (solo, dúo, trío y cuarteto) y están especialmente pensadas con fines didácticos. Ha obtenido diferentes premios de composición. Su labor docente se desarrolla desde el año 1989 en el Conservatorio Profesional de Manresa (Barcelona), impartiendo clases de Armonía, Composición, Análisis y Formas Musicales.

Creador de los espectáculos para niños *Música Dibuijada* (2001) y *Música Encantada* (2008) con los que ha recorrido el país con cerca de 270 representaciones. La filosofía de estos espectáculos es la de potenciar la creatividad de los niños fusionando música y imaginación. Son dos propuestas de autor que apuestan por la innovación en el acto de escuchar música. El propio compositor participa activamente en las representaciones. Actualmente trabaja en la *Música Secreta* que hará trilogía con las otras dos<sup>8</sup>.

Le fascina la sencillez y la complejidad presentes en la naturaleza. Está convencido que el poder de la imaginación es el recurso más valioso que posee.

La concepción compositiva de Lluís Bosch según sus propias palabras se basa en que el poder fascinante de la música como medio de expresión ha sido una de las influencias más notables de su impulso creativo. En su obra se conjugan comunicación, sensibilidad e imaginación en un cóctel que sorprende por su sencillez y capacidad de síntesis. Él mismo dice:

Los colores, olores y la percepción de todas las sensaciones es para mí una obsesión al componer la música. La magia de poder describirlas con el sonido me permite ir más allá del sentido de las palabras. La música es el lenguaje más sutil y universal. [...] Explicar

---

<sup>8</sup>Sacado de la página de la ACC [www.accompositors.com](http://www.accompositors.com) consultada el 20/03/2010

mi pequeña historia mediante la creación de música, ofreciendo todo tipo de detalles sin explicitar nada, es para mi una liberación, una catarsis que me da la paz y el sosiego necesarios para seguir siendo optimista. Estoy plenamente convencido de que sólo con palabras no habría podido restablecer con tanta facilidad mi equilibrio interno.

Catálogo de la obra para piano: *Música Dibuijada* (1997), *Música Encantada* (2010).

**MÚSICA DIBUIXADA** La obra *Música Dibuijada* está compuesta con una clara intención didáctica como ha explicado el mismo compositor. Además sobre esta obra Lluís Bosch ha realizado un taller con el mismo nombre, por numerosas bibliotecas de Cataluña (2005-2007), donde los niños conocen al propio compositor y a su ayudante, Mimí (Carolina Rius). La historia presenta al maestro compositor y a su aprendiz, que aunque poco diestra es muy trabajadora. Sobre este hilo argumental y sobre las piezas de *Música Dibuijada* (*El sol, ¿Qui gronxa la lluna?*, *El despertar d'una flor*, *L'adormir-se d'una fulla* y *L'ocell perdut*) se plantean historias atractivas que fomentan la participación activa de los niños y un trabajo sensorial amplio. El sentido del oído y del tacto se trabaja de forma directa y el olfato y la vista con la imaginación. El sentido del gusto, como una pequeña sorpresa final con un caramelo<sup>9</sup>.

Dedicada “a Jordi Vilaprinçó con afecto y gratitud por su colaboración y por el valor de sus sugerencias” quien presenta la obra en la página 3 diciendo que el autor

nos habla y lo hace a través de una música que nos llega directa al corazón. [...] capta el detalle de las pequeñas cosas, de sutiles momentos para extraer los símbolos musicales. Lenguaje transparente donde no sobra ni falta nada. Nada queda escondido. Nos sorprende por su claridad de ideas, por su sencillez de elementos, por su sensibilidad tan personal y por su entusiasmo. Así como en las obras de los grandes maestros estas piezas nos descubren unas impresiones que llevábamos dentro y todavía no habíamos descubierto. Son aquellas piezas que nos habría gustado escribir a todos. Dejémosnos llevar por la magia contagiosa de su música y disfrutémosla.

---

<sup>9</sup>Sacada de la página <http://www.musicadibuijada.com/MUSICADIBUIJADAPDFweb.pdf> consultada el 27/03/2014

La obra se divide en dos partes *Dibuixos a llapis*, las primeras ocho piezas, y *Aquare · les*, que incluye otras cuatro piezas. Todas las piezas están compuestas entre los meses de enero y febrero de 1996 y una pieza de octubre y aparecen fechadas. Está editada en 1997 por Clivis Publicacions.

## **DIBUIXOS A LLAPIS**

- ***El sol***, Delicat ♩ = 72 (13-01-1996), p. 6. Dentro de la colección es la pieza más corta y sencilla que plantea una melodía en la mano derecha que se desplaza en un ámbito de octava mientras que la mano izquierda acompaña con acordes. La pieza está en *Do M* aunque en el acompañamiento hay pequeños cromatismos que aportan color dentro de un lenguaje tonal.
- ***Qui gronxa la lluna?*** (¿Quién columpia a la luna?), Cançó de bressol ♩ · = 56 (a Irene Masana, 13-01-1996), p. 7. Sobre un compás de 6/8 y un ritmo de negra-corchea realiza una melodía basada en cuatro notas (*do-re-mi-fa*) que repite cinco veces y va variando y complicando el acompañamiento tanto por ir añadiendo notas como desde el punto de vista rítmico.
- ***El despertar d'una flor***, Serè (sereno) ♩ = 80 (a Paula Pujol, 9-02-1996), pp. 8-9. En esta pieza trabaja la forma tripartita ABA' y se mueve entre el modo mayor y menor de *Do*. A' reexpone el mismo material pero transportado a *Sol* y finaliza con una pequeña coda en *Sol*. Es una melodía acompañada que trabaja en posición fija la mano derecha casi la mitad de la pieza mientras que la mano izquierda sí se desplaza. Es una pieza sencilla donde se trabaja la coordinación rítmica entre ambas manos.
- ***L'adormir-se d'una fulla*** (La dormida de la hoja), Plàcidamente ♩ = 69 (10-02-1996), pp. 10-11. Trabajo de la melodía en la mano izquierda tanto en el registro central como en el grave. Mientras la mano derecha acompaña también en valores más largos y en *legato*. Juega todo el tiempo entre *la m* y *re m*.
- ***El ventijol em fa somriure*** (La ventolina me hace sonreír), Àgil ♩ = 110 (17-01-1996), pp. 12-13. Pieza para trabajar el contraste entre las articulaciones de dos en dos y el *staccato* así como el movimiento contrario y directo.
- ***Nit i dia*** (Noche y día), Nit ♩ = 56 - Dia ♩ = 96 (17-01-1996), pp. 14-15. Es la misma pieza repetida dos veces con la única diferencia de la cadencia final

y la velocidad que es considerablemente mayor en la segunda parte, el Día. La melodía se va moviendo por ambas manos trabajando precisamente el *cantabile* indistintamente así como los acordes en la mano que acompaña. Con cada cambio de papeles entre las manos también se produce un cambio de tesitura.

- ***Pluja d'estiu*** (Lluvia de verano), Divertit ♩ = 60 (19-01-1996), pp. 16-17. Sobre un ritmo incisivo que representa a la lluvia (6/8 - negra-corchea) incide una y otra vez sobre el intervalo de segunda en parte fuerte entre las manos. La pieza es un gran *crescendo* desde el *pp* del principio hasta el *forte* de los cc. 12-14 para luego volver a través de un gran *diminuendo* al *ppp* final. También indica que se use el pedal en toda la pieza.
- ***El meu país*** (Mi país, sardana), Temps de sardana ♩ = 100 (12-02-1996), pp. 18-19. Pieza en *re* menor sobre el ritmo de sardana donde trabaja el acompañamiento en acordes repetidos en la mano izquierda y la melodía en la mano derecha que va desplazándose por el registro medio-agudo

## **AQUAREL · LES**

- ***L'ocell perdut*** (El pájaro perdido, poesía), *Tranquill* ♩ = 48 (17-01-1996), p. 21. Pequeña pieza sencilla de textura polifónica, a cuatro voces, y principalmente homorrítmica que utiliza el registro medio-agudo (ambas manos en clave de Sol). Con forma AA' donde la diferencia radica en que la melodía está variada mientras que el acompañamiento permanece. El trabajo técnico que plantea es la igualdad de ataque de las dobles notas y acordes y destacar la voz superior así como el bajo, como indica el propio compositor.
- ***Postal de tardor*** (Postal de otoño, cançó), *Linguidamente* ♩ = 106 (12-10-1996), p. 22-23. Con forma ABA y teniendo cada parte a su vez dos secciones aa' y bb. Vuelve a utilizar la textura de melodía acompañada donde la mano derecha se mueve ascendente y descendentemente mientras que la izquierda acompaña con notas dobles.
- ***L'adéu-siau***, Plorant ♩ = 44 (17-02-1996), p. 24-25. De nuevo utiliza la textura de melodía acompañada, los cambios de tesitura y el trabajo de notas dobles y acordes. La nita repetida es la que genera toda la pieza con forma ABBA.

- **La dansa dels estels** (La danza de las estrellas), *Universe infinit* ♩ = 57 y *piú mosso* ♩ = 64 (13-01-1996), p. 26. Pieza extensa, misteriosa y etérea, según indica el propio compositor, que trabaja el *legato*, el movimiento paralelo, las notas largas el pedal y de nuevo como sello inconfundible del autor juega con los contrastes creados por el cambio de tesitura, siendo muy amplia en esta pieza. Con el mismo material en la mano izquierda realiza la segunda parte aunque con el aumento de velocidad y la línea de la mano derecha más sencilla por suprimir las notas dobles, aunque añade la escala.

**MÚSICA ENCANTADA** Según el prólogo del propio autor, páginas tres y cuatro con fecha Otoño del 2010, *Música Encantada* ha sido creada para aportar a la literatura pianística un álbum de piezas breves y atractivas para jóvenes intérpretes. En cuanto a las dificultades técnicas y artísticas *Música Encantada* está a un nivel superior a la obra *Música Dibujada* (Clivis, 1997) por lo que significa un paso adelante en el crecimiento musical del intérprete. Nace como homenaje a un niño, Eduard Bosch (2004-2005), sobrino del autor, “un pequeño lucero (*Petit estel*) que estuvo poco tiempo entre nosotros y que fue en busca de un lugar donde jugar, reír y sonreír en plenitud”.

Desde muy pequeño he cultivado un mundo interior rico, lleno de matices y vivencias; toda clase de sensaciones y sentimientos vividos con plenitud en el quehacer cotidiano, han sedimentado en este refugio interior. La *Música Encantada* es una puerta de enlace entre este refugio interior y el mundo real. Mi fértil imaginación me ha llevado a recrear la pequeña historia de Eduard como una fábula fantástica vivida entre hechizos, magos y música. Emociones y sentimientos manan con fina elegancia y poesía en las doce piezas de este libro. Las piezas están pensadas para que se puedan interpretar independientemente (de manera que el intérprete escoja a la carta las que más le agraden) pero en caso de tocarlas seguidas existe una lógica y coherencia internas.

Así mismo hay una breve explicación de cada pieza (que se incluye entre comillas) y también especifica duración y nivel. Sólo se estudian las piezas que están clasificadas como nivel fácil, dificultad media-baja, asequible y media, aunque

las piezas clasificadas como media y media-baja plantean problemas técnicos importantes para un repertorio infantil. De esta forma quedan excluidas *El castell de Rocabrúna*, *A la llum d'Al Àndalus* y *L'home que pintava quadres*.

Dentro de los agradecimientos: A Carolina Rius por la revisión de los textos y consejos en la parte pedagógica y a Pilar Daniel por sus consejos lingüísticos. La edición es del 2010 por Clivis Publicacions.

1. **Música Encantada**, *Innocenza eterna* ♩ = 72, p. 5. “Dulce y melodiosa, esta pieza invita a la imaginación. Construida con unas armonías sencillas pero etéreas son la puerta de entrada a un mundo fantástico. (Duración 55”. Nivel fácil)”. Es la pieza más asequible de toda la colección donde plantea una sencilla melodía en la mano derecha acompañada por notas dobles, principalmente quintas, en la mano izquierda. La única dificultad importante es la extensión a la octava en el final de la pieza.
2. **Cantarella**, *Ottimista* ♩ · = 63, p. 6. “Una cantilena agradable da luz a la magia. Sorprendente final. (Duración 25”. No contiene gran dificultades técnicas pero sus armonías sutiles y la escala ascendente final requieren una interpretación más delicada y precisa)”. La melodía se desarrolla en la mano derecha aunque tiene pequeñas incursiones en la mano izquierda. Como bien indica el autor parte de su dificultad radica en la consecución de acordes y el final exige un cambio de exigencia notable.
3. **El castell de Rocabrúna** (El castillo de Rocabrúna), *Medievale* ♩ = 116, p. 7-9. No se estudia por la dificultad técnica aunque se incluye la explicación del autor: “En el País de la Música se encuentra el castillo de Rocabrúna. Una pieza con resonancias medievales que hace honor a un lugar tan especial. (Duración 1’10”. Esta pieza es rítmica y contundente: imita una fanfarria de metales. Dificultad media-alta)”.
4. **Joc d’infants** (Juego de niños), *Con innocenza* ♩ = 66, *poco piú mosso* ♩ = 92, *piú vivo* ♩ = 114, *Tempo I*, animato ♩ = 100 y *Tempo I*, pp. 10-11. “Es un pequeño *hommage* a Mompou. Una canción tradicional inspira sus armonías mediterráneas. (Duración 1,15”. La dificultad está en la delicadeza con la que se debe interpretar. Dificultad técnica media-baja)”. Al final de la pieza aparece la siguiente frase: “*Eduard, has trobat la cançó que hi he amagat?*” (Eduard, ¿has encontrado la canción que he escondido?). Es una pieza que contiene varias dificultades técnico-musicales, a pesar

de que esté catalogada como “media-baja”. Por un lado la fragmentación del tempo en tantas secciones impone un control muy importante de la velocidad y de la agógica en cada una. Además a media que incrementa la velocidad también incrementa las dificultades rítmicas. De esta forma en la segunda parte el acompañamiento es más denso por los tresillos y en el *piú vivo* demanda para la mano derecha una gran agilidad y precisión por la escala ascendente y descendente en semicorcheas (Figura 5.2). El acompañamiento en el *animato* con acordes de tres y cuatro notas también incrementa la necesidad de precisión y la dificultad. La pieza está basada en la melodía popular *Cargol treu banya, puja la muntanya*.



Figura 5.2: Joc d'infants. Bosch, Música encantada.

5. **La cançó de l'harmònica** (La canción de la armónica), *Festivo* ♩ = 120 y *piú animato* ♩ = 138. pp. 11-12. “Es una alegre danza festiva. (Duración 40”. Nivel fácil)”. Sobre la tonalidad de *Fa M* se desarrolla una melodía, en apariencia, sencilla cuya dificultad se centra en la velocidad (que además se ve incrementada al final) y en la coordinación del acompañamiento de la mano izquierda que utiliza notas dobles, octavas partidas y notas tenidas.
6. **De la boira i el fred...** (De la niebla y el frío...), *Delicato* ♩ = 69, p. 13. “Cuando toco al piano esta pieza siento imágenes de paisajes quietos y nevados, en un frío silencioso y sepulcral. (D: 1'05”. Armonías frías, suaves y sugerentes. Requiere una interpretación delicada. Dificultad técnica media-baja)”. Al final de la pieza aparece el siguiente comentario: “Aquesta peça ha estat escrita el 7 de desembre del 2005. Ja falta menys per Nadal!”. Pieza polifónica con la dificultad que plantea el control de los planos sonoros, las notas tenidas y los desplazamientos por el teclado donde el autor busca plasmar las imágenes a las que se refiere y las convierte en sonido.
7. **A la llum d'Al Àndalus** (a la luz d'Al Andalus), *Con carattere* ♩ = 132 y *Una pizca de salero* ♩ = 80, p. 14-16. Se aplica el mismo criterio

que en la pieza número 3: “Passión, colores ocres, rojos y verdes intensos en una pieza que acaba como una folia española del siglo XVI que oculta una canción tradicional catalana. (Duración 1’45”. Es la pieza con más dificultad de la colección)”. El final de esta pieza es *attacca* con la siguiente.

8. ***L’home que pintava quadres*** (El hombre que pintaba cuadros), *Mosso* ♩ = 104, *Calmo* ♩ = 46, *Mosso* ♩ = 86, *Meno mosso* ♩ = 60 y *Disbauxa* ♩ = 116, p. 17-19. Se aplica el mismo criterio que a la pieza anterior: “¡Qué envidia alguien que puede plasmar las tonalidades de la naturaleza sobre una tela blanca! (Duración 1’50”. Es la segunda pieza más difícil)”.
9. ***La colla del desafinat*** (La pandilla desafinada), *Sapastre e grottesco* ♩ = 108, p. 20. “Grotesca pero divertida. En una buena historia siempre están los malos. No deja a nadie indiferente. (Duración 25”. Dificultad media)”. Pieza difícil tanto por la velocidad en un compás de 6/8 como por los constantes contratiempos en la mano izquierda, los cromatismos, los cambios acordes y los cambios dinámicos rápidos.
10. ***El barret màgic***, *Sottile* ♩ = 104, p. 21. “No podremos entender esta pieza si no sabemos adornarnos la cabeza con un sombrero imaginario. (Duración 45”. Dificultad técnica media-baja)”. De nuevo la aparición de las octavas, el constante movimiento y desplazamientos de la melodía en corcheas, el uso de las síncopas y las octavas hacen que esta pieza sea exigente para un repertorio para niños.
11. ***Comiat*** (Despedida), *Dolce tristezza* ♩ = 66, p. 22. “La dulzura en la tristeza es una sensación balsámica para las almas afligidas. Con esta melodía despedimos a Eduard el día de los oficios fúnebres. (Duración 1’15”. Dificultad asequible y muy solemne)”. Tratamiento melódico independiente con constantes imitaciones como si de un eco se tratase. Los motivos melódicos son predominantemente descendentes y ambas manos se van persiguiendo, como si quisieran encontrarse, hasta justo los últimos compases donde van juntas por movimiento paralelo. El registro utilizado es el medio agudo y armónicamente se escucha la tonalidad de *la m* aunque usando la escala melódica y natural. El autor consigue crear una atmósfera íntima y solemne a la vez (Figura 5.3).
12. ***Bona sort, Petit Estel!*** (¡Suerte pequeño lucero!), *Speranza* ♩ = 72, p. 23-24. “Pequeño lucero que no has podido aterrizar aquí, lleva tu luz allá donde puedas reír y sonreír, donde puedas jugar, y sobre todo, donde no





Figura 5.3: *Comiat, Bosch, Música encantada.*

debas sufrir. ¡Un beso muy fuerte!”. (Duración: 1’25”. Pieza emotiva donde se debe trabajar el *legato* y la expresividad a partir de la riqueza armónica. Dificultad media)” Como bien indica el compositor tanto el *legato*, como la longitud de las frases y de la pieza, el tratamiento polifónico así como los acordes utilizados suponen un reto para el trabajo de la concentración y del oído.

## 5.5. *’Nem a endreçar les golfes. Àlbum per a piano. Peces progressives per a Grau Elemental de Jordi Domènec*

Nacido en Manlleu (Barcelona), estudió piano en la Escuela de Música de Vic, en el Estudio Àngel Soler y en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona, y canto en la Royal Academy of Music y en la Guildhall School of Music and Drama. Ha recibido premios de piano, canto (mejor contratenor del Concurso Internacional de Canto Francesc Viñas 1997) y de composición de la Generalitat de Catalunya y en el Concurso de Canción Infantil de Reus<sup>10</sup>. Desarrolla una intensa labor concertística como cantante actuando tanto en ópera como con numerosos coros. Dentro de sus composiciones destacan sus numerosas piezas para coro, las composiciones donde la voz está presente con otros instrumentos y los arreglos de la misma pieza para distintas formaciones dentro de la colección Da Camera de la editorial DINSIC.

Según el compositor al ser un músico en activo se puede rastrear en las piezas influencias de las mismas obras que interpreta en cada momento por lo que

<sup>10</sup>[http://www.dinsic.com/es/autor/jordi\\_domenech\\_subiranas](http://www.dinsic.com/es/autor/jordi_domenech_subiranas). Consultada el 2 de agosto de 2012

considera que sobre su estilo más o menos personal le influye todo tipo de música.

La mayoría de las composiciones de Domènech tienen un carácter didáctico, bien sea por el tratamiento musical como por los temas elegidos. Simepre busca que el material sea atractivo a la vez que asequible y sencillo pero no simple. En la presentación de la obra *Cançoners* 7 el autor explica:

    Mi única intención en el momento de componer canciones para niños ha sido hacer música bonita y no tratarlos como necios. Por eso he intentado que el lenguaje sea fácil pero no “facilongo” y que, con estas piezas, se pueda desarrollar en los intérpretes, más allá de las notas escritas, el interés por el color y la interpretación musical. De hecho, algunas canciones han sido ya interpretadas en concierto por cantantes solistas, siguiendo un poco el estilo de las canciones infantiles de Montsalvatge o Schumann, entre otras. Este mismo espíritu es el que impregna todas las piezas para piano estudiadas. Una constante búsqueda por estimular la imaginación y plasmar en el teclado todos los matices y contrastes que el pequeño intérprete pueda crear.

Catálogo de obras para piano: Además de las obras estudiadas: Sonatina de Nadal núm. 1, sobre cançons tradicionals nadalenques (2000) y varias composiciones también de nivel elemental para piano a cuatro manos como la Sonatina de Carnestoltes nº 6, Sonatina Submarina (2010), Da Camera 11: Tres Cançons de Nadal, Petita suite per a piano a quatre mans (2000) y Da Camera 32: Sessió de tarda.

***’NEM A ENDREÇAR LES GOLFES! (¡Vamos a arreglar la buhardilla!)*** *Àlbum per a piano. Peces progressives per a Grau Elemental.* Está editado por DINSIC en el 2009 y dedicado: “*Àlbum dedicat a la M<sup>a</sup> Alba Boada i als alumnes del Conservatori de Música de Vic*”.

El compositor explica en el prólogo que es un álbum basado, salvando las distancias, en el Álbum de la juventud de Schumann donde los alumnos van trabajando piezas que hacen madurar al alumno tanto técnica como musicalmente en sus primeros años de aprendizaje y además estas piezas pueden ser interpretadas transversalmente por varios alumnos de diferentes niveles en un concierto para lo que da varias ideas de cómo hacerlo.

La mayoría de las piezas tienen una pequeña explicación como subtítulo. Tan sólo las piezas número 1, 2, 3 y 12 vienen acompañadas de la letra de las melódicas populares. Las piezas vienen digitadas y con indicaciones escritas. A partir de la pieza número 29 aparecen firmadas con “Milà, Iarba, Setembre '08”.

Las piezas no siguen un orden de dificultad creciente. Las primeras y a partir de la número 16 encontramos piezas de mayor dimensión. Encontramos numerosas indicaciones (en catalán) para ayudar a la interpretación y la escritura es muy detallada con gran cantidad de articulaciones y matices. Destaca también que todas las indicaciones de *tempo* y agógica también están escritas en catalán. Tan sólo se indica el uso del pedal en piezas puntuales como la introducción, Les campanes (nº 2), El lletet (nº 12), la nau galàctica (nº 21), El cotxet de nina (nº 26) y El fantasma de les cadenes (nº 33).

- **Introcució: Tot és a les fosques** (Todo está a oscuras). Lent i misteriós, 7. Pieza basada en el juego con *clusters* en teclas negras y blancas, los cambios de agógica y dinámica y el uso del pedal de resonancia.

1. **La farmaciola**, 7-8. Melodía popular en la mano derecha, con la letra incluida.
2. **Les campanes**, Solemne ♩ = 80, 8-9. Esta segunda pieza también incluye la letra en la melodía y está basada en un cluster mudo (do3-re3-mi3-fa3-sol3) que se mantiene durante toda la pieza mientras que la otra mano realiza constantes saltos entre el sol4 y el do2. Para la correcta comprensión el autor realiza varias indicaciones. Como introducción aparece: “Desde les golfes se senten...” (desde la buhardilla se escucha...); como subtítulo : “Cançó pels que tenen molta punteria... Millor amb el dit 3 ó 2; en los tres últimos compases indica sobre el cluster tenido que “Aquí deixes anar el pedal i escoltes els harmònics” y para terminar también ofrece otras posibilidades de tocar la pieza bien intercambiando las manos o cambiando la escala: “També ho pots fer al revés: notes tingudes a la mà dreta, salts de cangur a l’esquerra. I també amb altres notes: sol-la-si-do-re com a notes tingudes; re-sol a la melodia”
3. **Endevinalla**, Allegro, 9. Melodía popular, con letra, repartida entre ambas manos con forma a-a’-b-b’-a’.

4. ***El grill***, Allegro  $\text{♩} \cdot = 63$ , 10. El autor indica que si se quiere se puede colocar la banqueta un poco a la derecha para tocar una octava más alta. También pide que se percute la madera con un dedo en la mano izquierda. La mano derecha hace el acompañamiento en quintas que se van desplazando con un ritmo anacrúsico de negras que percuten en el 3 y el 1, mientras que la mano izquierda rellena los huecos contestando la onomatopeya “cric-cric” de las quintas.
5. ***El paraigües***, Moderato  $\text{♩} = 92$ , 10. Pequeña pieza de textura melodía acompañada con forma tripartita donde las manos se colocan en diferentes pentacordos.
6. ***El burrico tossut***, Moderato  $\text{♩} = 120$ , 11. Se indica que “És un ninot de peluix” El autor vuelve a utilizar la onomatopeya musical del rebuzno del burro. La pieza es una melodía en el registro grave fragmentada por el motivo que representa el rebuzno.
7. ***Postal de Frankfurt***, Allegro una mica pesant  $\text{♩} \cdot = 66$ , 11-12. Danza antigua alemana. Pequeño vals con forma tripartita. La mano derecha realiza la melodía mientras que la izquierda acompaña rellenando los huecos o en la parte central con terceras .
8. ***L’abella borratxa***, Lent  $\text{♩} = 66$ , 12-13. Indicaciones: “Homenaje a la abeja del Método Rosa. ¡En lugar de néctar, ha bebido whisky y ha perdido el GPS para volver a la colmena!” La melodía de la mano derecha aparece todo el tiempo sincopada excepto en pequeñas motivos al final de cada frase que imitan con el movimiento en corcheas como el vuelo del moscardón.
9. ***La “nòria”*** -Vals vienès-, Temps de vals  $\text{♩} \cdot = 54$ , 13. Con forma tripartita A-B-A la melodía, en la mano izquierda se desarrolla en valores largos y el acompañamiento tipo vals de la mano derecha sin percudir la primera parte en intervalos de segunda y tercera. El lenguaje utilizado es tonal en Fa mayor y hay una errata ya que falta la indicación de *Da Capo* (Figura 5.4).
10. ***L’esquirol*** (La ardilla), Allegro una mica pesant  $\text{♩} = 100$ , 14. Con el subtítulo de “Plim, plim, plim, plim... salta l’esquirol”. Para imitar los saltos de la ardilla de rama en rama comienza con un arpeggio de tres octavas alternando las manos para luego hacer una pequeña melodía que se va pasando de una mano a otra, la mano izquierda pregunta y la derecha contesta.



Figura 5.4: *La nòria, 'Nem a endreçar...*, Jordi Domènech.

11. ***La máquina de fer crispetes*** (La máquina de hacer palomitas), Andante saltiró  $\text{♩} \cdot = 72$ , 14-15. Para representar las palomitas utiliza la apoyatura a distancia de tercera y la alternancia de manos así como los constantes saltos de tercera en la mano derecha.
12. ***El llitot*** (La camita), Lent  $\text{♩} = 84$ , 15. Con el subtítulo “Cançó de bressol (Canción de cuna)”. Pieza en Re mayor basada en la nana, con la letra incluida, en la mano derecha con valores largos mientras que la mano izquierda acompaña con un *ostinato* rítmico-melódico.
13. ***La bicicleta***, Allegro  $\text{♩} = 88$ , 16. Con el subtítulo “Cançó de pedalar”. Es la primera pieza de duración que además plantea la misma melodía con diferentes acompañamientos: primero con quintas que llenan los vacíos rítmicos que deja la melodía de la derecha y en la reexposición con un bajo Añberti sobre un acorde de Do Mayor. El lenguaje sigue siendo principalmente tonal pero en la reexposición añade unos acordes para ser tocados por el profesor en el registro agudo que dan una nota de color cromática.
14. ***L’iman***, Allegro  $\text{♩} = 112$ , 17. Con el subtítulo “Els dits se m’engantxen... (Los dedos se me pegan)”. Alterna compases de notas tenidas correlativas con compases en *staccato* para contrastar.
15. ***La peixera, seca***, Andante  $\text{♩} = 66$ , 17. Indicaciones: “Cançó d’onades (Canción de olas) y Pals amunt: mà dreta / pals avall: mà esquerra (Plicas hacia arriba: mano derecha / plicas hacia abajo: mano izquierda). Escrito en un sólo pentagrama representa el movimiento de las olas con manos alternas.
16. ***Els patins***, Lliure - A tota bufa  $\text{♩} = 100$ , 18. “Cançó de patinar”. Comienza con un *glissando* ascendente y descendente de cinco octavas. Trabajo de una melodía en posición fija sobre un bajo ostinado en corcheas (do-sol-fa $\sharp$ -sol).

17. ***L'ombra seguidora***, Misteriós  $\text{♩} = 96$ , 19. Indicaciones: “pel que tenen els braços llargs...” y “A cada estrofa -A, B i C- els braços es separen una octava”. Forma tripartita donde el contraste surge entre la nota repetida de la parte A y las articulaciones de dos en dos anacrúsicas con manos alternas. La pieza va ganando en separación de las manos a medida que avanza, acabando con una separación de cinco octavas. Esto hace que técnicamente plantee, además de las dificultadas señaladas, el cambio de una a otra y la gran separación es otro problema añadido (Figura 5.5).

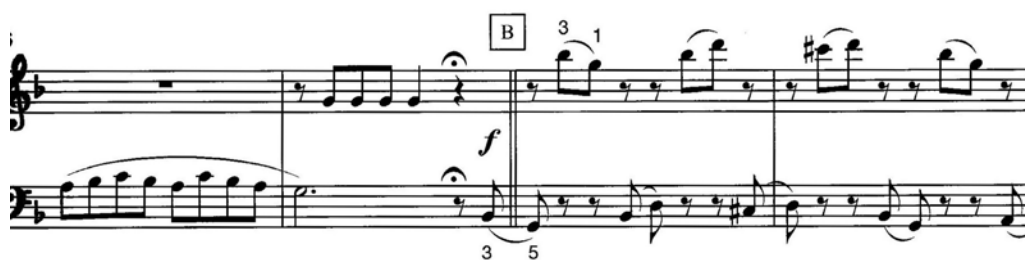


Figura 5.5: *L'ombra seguidora*, 'Nem a endreçar..., Jordi Domènech.

18. ***El puzzle***, Allegro  $\text{♩} = 100$ , 20. Indicaciones: “Auxili, que les mans se’m nuen!! (¡¡Auxilio, que las manos se me anudan!!) y plantea dos posibles finales el “Final 1, més fàcil” y el “Final 2: resa i continua (reza i continua)”. Trabajo del salto constante de la mano izquierda sobre la derecha y el cruce de manos a distancia de sexta.
19. ***El secret dels pares***, Allegro  $\text{♩} = 104$ , 21. Indicaciones: “El cistell del roba hippy (El cesto de ropa hippy)” y además el autor da la opción de articular de forma diferente: ligar la mano derecha y picar la mano izquierda. Vuelve a faltar la indicación D.C. al Fi, aunque sí aparece tras el primer sistema el “Fi”. Trabaja varias dificultades técnicas como la diferencia de articulación entre las manos y la precisión tanto en el movimiento rápido en semicorcheas en la parte central como el contratiempo.
20. ***El trenet***, Allegro  $\text{♩} \cdot = 72$ , 21. “Cançó d’anar en paral · lel... com les vies”. Pieza breve en movimiento paralelo que plantea el trabajo de diferentes articulaciones.
21. ***La nau galàctica***, Lent y misteriós  $\text{♩} = 63$ , 22. Plantea el contraste entre el acorde de Do mayor y de Fa# Mayor tanto en *plaqué*, buscando el desplazamiento por el teclado en *legato* con el pedal, como en arpeggio con desplazamientos de hasta tres octavas alternando las manos.

22. ***L'últim sospir del rellotge***, Lent ♩ = 60, 23. Indica que se coloque la banqueta por encima del do4. La pieza se construye mediante la yuxtaposición de pequeños episodios motivicos incluyendo uno onomatopéyico que imita la cuerda del reloj (c. 10).
23. ***El cistell de cols*** (El cesto de coles), Allegro ♩ = 120, 24. “Deuen ser les cols de’n Patufet? (Deben ser las coles de Patufet)” De estructura introducción-a-a-a’-b-a-coda. El material de la introducción y la coda está basado en la nota repetida en tresillo de corcheas y los cambios de octava. Las manos se van pasando una sencilla melodía y cabe destacar que el material utilizado en “b” contrasta por se negras en *staccato*. Pieza sencilla donde las manos no se mueven (excepto en la introducción y coda) y comparten el do central.
24. ***Mirall burleta*** (Espejo burlón), Moderato ♩ = 60 - Allegro ♩ = 60, 25. Indicaciones: “D’entrada, reflexa la imatge amb retard i de sortida, quan et gires... t’escarneix (Primero refleja la imagen con retardo y después, cuando te giras... se ríe de tí)” y en el allegro indica que “quan està d’esquena, el mirall et fa llengotes (cuando está de espalda el espejo te hace burla)”. Comienza con una melodía en *legato* en la mano derecha sobre el pentacordo de “re” imitada por inversión en la mano izquierda a distancia de corchea. A partir del allegro la izquierda pasa a la quinta la-mi y tras cuatro compases a do-sol lo que contrasta con la sonoridad de re menor del principio y acaba en Do Mayor. Para representar la burla del espejo utiliza el ritmo de dos semicorcheas-corchea ascendentes.
25. ***La postal de Puerto Rico***, 26. Utiliza el tiempo de guajira (6/8 + 3/4). Comienza con una introducción de ocho compases, que repite al final, para presentar el ritmo y además añade percusión en la tapa del piano. La estructura es a-b-b’-a siendo a los ocho primeros compases
26. ***El cotxet de nina***, Moderato ♩ = 80, 26-27. Trabajo del compás 5/4 con acordes de tres notas en valores largos paralelos en la mano derecha y para el acompañamiento de la mano izquierda ofrece dos posibilidades. La primera con un bajo a contratiempo que rellena rítmicamente los huecos que deja la derecha en negras y la segunda opción añade una melodía a distancia de tercera con respecto a la mano derecha por lo que amplía los acordes a cuatro notas. Esta segunda opción requiere desplazamientos constantes de hasta dos octavas.

27. **La gallina “frganceessa”**, Moderato  $\text{♩} = 92$ , 27. “Has de picar les notes, com les gallines quan mengen...” Pieza sencilla con una melodía en la mano derecha basada en *Frere Jacques* pero en Fa $\sharp$  Mayor mientras que la mano izquierda acompaña con do-re en la cuarta parte de cada compás.
28. **El ratolí**, Moderato  $\text{♩} = 80$  y Allegro  $\text{♩} = 112$ , 28. Forma tripartita A-B-A con introducción y coda con el mismo material (como en la pieza nº 23). El planteamiento novedoso de esta pieza es la hemiolia ya que aunque está escrito en compás de compasillo la articulación y el diseño motivico está escrita en 3/4.
29. **El titella rus** (La marioneta rusa), Allegro una mica pesant  $\text{♩} = 132$ , 29. “Dansa cosaca”. Vuelve a presentar las dificultades técnicas de los desplazamientos, el reparto de la melodía entre ambas manos, manos alternas y el cruce de manos (aunque con muy poca dificultad por ser una nota tenida). Armónicamente juega con el contraste entre la menor y Do Mayor.
30. **El condol** (El pésame), Lent i compungit  $\text{♩} \cdot = 63$  y Allegro  $\text{♩} = 92$ , 30-31. “Remenant àlbums antics, antics, vaig trobar una foto de la veïna Ceferina-al-cel-sia... i vaig recordar que, donant el condol, em va agafar un atac de riure!” (Mirando álbunes viejos, viejos, encontré una foto de la vecin Ceferina, que está en el cielo... y recordé que cuando di el pésame me dio un ataque de risa!). Trabaja con dos materiales contrastantes. El primero son tres voces sincopadas y en el segundo la articulación dibuja una polirritmia de 3+3+2.
31. **Tirant pedres al riu** (Tirando piedras al río), Allegro  $\text{♩} = 69$ , 31-32. “Fotos antigues”. De estructura tripartita vuelve a trabajar la alternancia de manos y como novedad plantea la gran dificultad de dos saltos de octava con el tercer dedo en la mano derecha en corcheas.
32. **La ballarina i el soldat**, Allegro  $\text{♩} = 120$ , Marxa  $\text{♩} = 96$  y *tempo* primer, 32-33. Cada personaje está representado no sólo por la indicación metronómica y de carácter sino por el material utilizado y por la modalidad. La bailarina en Allegro y mi menor se caracteriza por las articulaciones de dos corcheas anacrúsicas en manos alternas que simulan las piruetas y el soldado es una marcha en Mi Mayor en negras *marcato* y con el ritmo corchea con puntillo semicorchea.
33. **El fantasma de les cadenes**, Lent i lúgubre  $\text{♩} = 100$ , Les cadenes. Tempo de marxa y Tempo del començament, 34-35. Indicaciones: “Per



aquesta cançó, es necessiten braços i cames llargs i piano de cua (Para esta canción necesitas brazos y piernas largos y piano de cola)”, en la primera parte “Aquesta frase l’has de tocar dret davant la banqueta, per poder arribar a les cordes (esta frase la debes de tocar recto y delante de la banqueta para poder llegar a las cuerdas)” y en la última parte “Pots dir-li a un company que et faci els *gliss.*: tu necessites les dues mans! Puedes pedirle a un compañero que haga los *glissandi*: ¡tú necesitas las dos manos!)”. Forma tripartita A-B-A’. En la primera parte (A) presenta en la mano izquierda un bajo basado en el intervalo de 2ª menor, 5ª justa y 4ª disminuida en el registro grave y con valores largos mientras que la mano derecha realiza *glissandi* en el arpa. Acaba con un *accelerando* en semicorcheas que se puede repetir *Ad libitum*, según indica el propio compositor. La parte B contrasta por el bajo en *ostinato* con ritmo de negras fa-do mientras que la mano derecha realiza dos voces una de ellas también con un *ostinato* mientras que la superior hace una melodía en notas largas. Esto representa una importante dificultad por la exigencia de diferenciar las dos voces en la misma mano. La pieza termina con el mismo bajo pero esta vez la mano derecha hace un acompañamiento en *ostinato* a distancia de cinco octavas. Como es imposible realizar el *glissando* que indica en el arpa, aconseja que lo toque otro compañero (Figura 5.6).

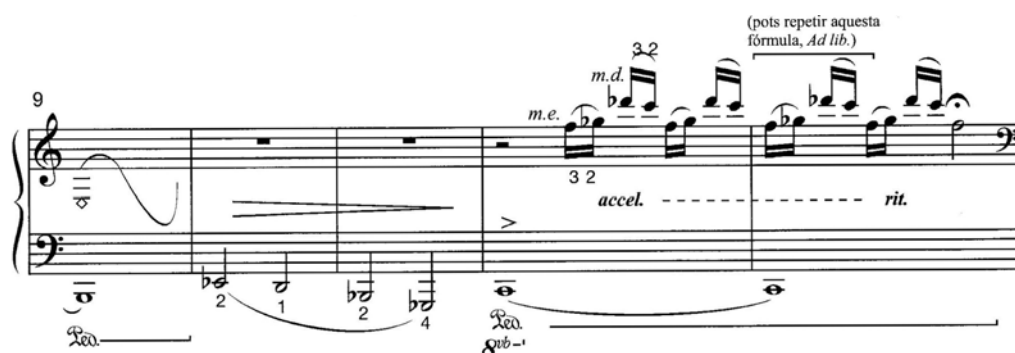


Figura 5.6: *El fantasma...*, 'Nem a endreçar...', Jordi Domènech.

## 5.6. *Sonatines de Carnestoltes* de Jordi Domènec

Colección de nueve piezas compuestas entre julio de 2006 y octubre de 2010 y editadas en Barcelona en DINSIC Publicacions Musicals en diciembre de 2010.

Todos los títulos e indicaciones vienen escritas en catalán. Después de cada título indica en cada una de ellas que “Las sonatinas de carnaval son piezas para tocar, jugar y disfrazarse. Un solo pianista puede tocar toda la sonatina, o puede repartirse entre distintos alumnos. Todas tienen un tema diferente y todas son locas. Ah, y se deben tocar con disfraz. Si no, no salen!” (traducción del catalán). Como subtítulo en cada una de ellas añade una pequeña descripción que siempre comienza “Només per a pianistes...” (Sólo para pianistas...). La idea, según palabras del propio compositor, parte del hecho que, mientras los instrumentos tipo violín, cello, trompeta o fagot, después de la clase individual se encuentran en la orquesta, en el caso del piano este hecho de música en grupo, o de "proyecto común" no existe. Por eso la idea de estas obras, como una manera de poder colaborar diferentes pianistas en un proyecto que, además de musical, pueda permitirles algún tipo de trabajo escénico (siempre que se han hecho has sido con proyecciones, o disfraces, o narradores).

De todas las sonatinas sólo la número seis es para cuatro manos por lo que no se analiza. Además la *Sonatina Diplomàtica* (nº 4) es para piano y campanilla/triángulo y la *Sonatina Comanxe* (nº 7) para piano y pandero. Todas las sonatinas tienen tres movimientos excepto la número 8 que consta de cinco movimientos. Las piezas que forman cada Sonatina están pensadas para tocarse seguidas según indica la numeración de los compases. Además cada sonatina está firmada con la fecha y lugar de composición.

Todas las piezas tienen algún tipo de título divertido y evocador que dé al alumno una idea extramusical para apoyarse en el estudio de la pieza. Es decir, primero se trabaja con la imaginación y después empieza la lectura de la música. Por eso el autor evita títulos que a los pequeños estudiantes no les dan información ya que le son ajenos como pequeña pieza, Minué o estudio. El lenguaje que utiliza es principalmente descriptivo y la forma se construye a base de ir superponiendo pequeños episodios elaborados con gran concisión motivica seguramente para que sean sencillos y fácilmente reconocibles. Las frases suelen ser regulares de ocho compases y la estructura se construye de forma clara por el cambio en las texturas, las dinámicas y la agógica. Podemos encontrar en las *Sonatinas de Carnestoltes* tanto contrastes entre partes tonales como modales, cambios de registro, trabajo tímbrico y efectos como pequeñas manipulaciones en el arpa, percusión en la tapa, *glissandos*, etc.

Desde el punto de vista técnico plantea interesantes dificultades como la velocidad, los cambios de octava, distintos tipos de acompañamiento, control de la

dinámica y de las articulaciones, que según el tratamiento y la textura utilizada suponen un reto importante. Hay una clara intención pedagógica cuando el propio compositor ofrece la posibilidad de repartirse cada Sonatina entre varios pianistas para que las piezas se puedan ajustar a las posibilidades de los hipotéticos pianistas.

Según información del autor están a punto de salir la segunda serie de *Sonatines de Carnestoltes*, de la 11 a la 19, siguiendo la misma línea de trabajo pero con un nivel un poco superior.

### 5.6.1. *Sonatina de Carnestoltes núm. 1. Els pirates de Begur*

La obra aparece con el subtítulo: *Només per a pianistes intrèpids i aventurers* (Sólo para pianistas intrépidos y aventureros) y está firmada en *Tavèrnoles, 10 y 11 de julio 2006*.

1. ***El vaixell de l'aventura*** (El barco de la aventura). Allegretto ♩ = 120, 4-5. Pieza de forma simétrica A-B-C-B'-A' donde se percibe un centro tonal claro en fa aunque juega con el contraste entre el fa lidio y el jónico. Ya en el principio de este primer movimiento plantea un recurso que utiliza constantemente como es repetir el mismo motivo cambiando de octava e incluso y pasando de una mano a otra. En la parte B y C la mano derecha realiza una sencilla melodía que la mano izquierda imita en forma de canónica.
2. ***Lluna plena al cap de Creus*** (Luna llena en el Cabo de Creus). Moderato, 6. Pieza tripartita A-B-A en re dórico-re menor natural-re dórico. En la parte A está formada por dos semifrases de ocho compases formada por un motivo rápido en corcheas que se pasa de la mano izquierda a la derecha para terminar con un breve motivo anacrúsico que se va cambiando de octava. En la parte B utiliza la textura de melodía acompañada con la melodía en la mano derecha y la mano izquierda acompaña con notas largas.
3. ***A l'abordatge!*** (Al abordaje). Allegretto ♩ = 120, 7-8. Pieza con textura de melodía acompañada y forma tripartita A-B-A' con una breve introducción y una pequeña coda final con cambio de compás y de tempo. A lo

largo de toda la pieza las manos se van complementando rítmicamente y los papeles de las manos se van intercambiando en cada sección. En esta pieza además de los cromatismos pide que se realice un pequeño *glissando* de quinta con el puño y golpear la tapa.

### 5.6.2. *Sonatina de Carnestoltes núm. 2. Un corral com cal (Un corral como tiene que ser)*

El subtítulo de esta segunda sonatina es *Només per a pianistes a qui els agraden els animals* (Sólo para pianistas a los que les gusten los animales) y la firma en *Milá, Iarba, octubre 2008*.

1. ***Quin avorriment!!*** (¡¡Qué aburrimiento!!) Allegro - Moderato i avorrit - Allegro enjogassat - Moderato i avorrit, 4-5. Forma A-B-A-B' donde la parte A se centra en el lab (enarmónico de sol $\sharp$ ) como onomatopeya del canto del gallo. En la parte B desarrolla un melodía en la mano derecha sobre el pentacordo de la natural mientras que la mano izquierda acompaña con un acorde de la menor quebrado *staccato* en *ostinato*, que semeja el picotear de las gallinas. En B' cambia el acompañamiento a un acorde de re menor mientras que la melodía juega con la escala armónica y melódica de la menor. En esta ocasión la dificultad técnica mayor vuelve a ser el cambio de octava tanto de la onomatopeya del *Ki-ri-ki* como los desplazamientos finales por el teclado.
2. ***Candy el gall dandy!*** Lent i seductor  $\text{♩} = 100$ , 5-6. Todo el movimiento se desarrolla con una melodía con movimientos cromáticos en la mano izquierda mientras que la mano derecha realiza el acompañamiento en terceras con apoyatura percutiendo en los huecos que deja la melodía. La estructura son cuatro semifrases con pequeñas variaciones y basadas en intervalos de cuarta descendente que van variando de una semifrase a otra. Termina con una pequeña coda también de cuatro compases con cambios de octava en la mano derecha y el intervalo de cuarta melódico, pero esta vez ascendente, en la mano izquierda. Sorprende la digitación del cromatismo en la mano izquierda donde pide trabajar el paso del pulgar.
3. ***Les gallines, esvalotades, ponen ous en bateria*** (Las gallinas, albarotadas, ponen huevos en batería). Allegro enjogassat (Allegro juguetón)

♩ = 78, 6-7. Estructura ABBA y pequeña coda. Cada sección viene delimitada por el material motivico y la escala utilizada. En A encontramos la escala de *la lidio* con el ritmo alegre de corchea con puntillo semicorchea mientras que en la parte B utiliza una escala de Fa mayor con algunos cromatismos y el ritmo se relaja. Esta pieza busca constantemente los contrastes dinámicos, de articulación y tímbricos por los cambios de registro.

### 5.6.3. *Sonatina de Carnestoltes núm. 3. Sarau a Camelot*

En este caso el subtítulo reza: *Només per a pianistes amb cavall, llança i escut* (Sólo para pianistas con caballo, lanza y escudo) y la firma es *Halle, Cyrus, 11 i 12 de maig 2008*.

1. ***Camelot està de festa.*** Allegro robust ♩ = 120, 4-5. Forma ABA' y una coda final con dos versiones según las dimensiones del pianista (indica en la segunda versión “para los que tienen los brazos largos”, ya que se desplaza por cinco octavas). La parte A imita una fanfarria y trabaja el cruce constante y rápido de la mano izquierda sobre la derecha sobre el acorde de Do mayor. Aunque sorprende la escritura en un solo pentagrama realmente facilita la comprensión de la distribución de las manos y queda más evidente el cruce de manos. La parte B es una melodía articulada sobre el pentacordo de la mientras que la mano izquierda realiza un *ostinato* en corcheas sobre la quinta alterna fa-do. La velocidad de 120 hace que los cruces de manos sea una exigencia técnica a trabajar pero la economía de motivos melódicos ayuda a que pueda llevarse a cabo.
2. ***La comitiva reial. El rei, la reina, la princesa i el mag malèfic.*** Majestuós - Lent - Allegro, 6-8. En esta pieza realiza un planteamiento para cada uno de los personajes que describe y añade una pequeña introducción donde simula con la quinta mi-si a las trompetas que anuncian a la comitiva real. El motivo que representa al rey es un movimiento en espejo mientras que el de la reina es un poco más complejo por el uso de la síncopa. El tema de la princesa también se basa en la quinta ascendente mi-si coloreado por teclas negras en el agudo indefinidas que representan la indicación “que lleva un vestido bordado con estrellas” (Figura 5.7). Los últimos compases obliga a recordar la tecla negra elegida para repetirla. La pieza además trabaja el pedal de resonancia siendo la primera vez que aparece

esta indicación en las Sonatinas de Carnestoltes. El último personaje está representado por el choque entre la quinta la-mi de la mano izquierda y el acorde do-re-sol de la mano derecha que se repite con un ritmo obstinado de corcheas. en la parte central del “mago maléfico” vuelve a la escritura en un sólo pentagrama dibujando una línea que se distribuye entre las dos manos.



Figura 5.7: *La princesa*, *Sonatina de Carnestoltes n.º 3*, Jordi Domènech.

3. ***El torneig. El cavaller blanc i el cavaller negre.*** Lent ♩ = 80, Depressa, al trot ♩ = 120 y Més ràpid ♩ = 140, 9-10. Esta pieza también es tremendamente descriptiva casi gráfica ya que el autor consigue simular la fanfarria antes del torneo con los acordes paralelos, el trote de los caballos con el ritmo negra-corchea-corchea, las dos personalidades de los caballeros contraponiendo el acorde de Sol Mayor (caballero blanco en teclas blancas, con el de Fa# Mayor (en teclas negras) y por fin la batalla donde la alternancia de manos es el recurso principal y la dificultad final exige una gran precisión con el *accelerando* en manos alternas en corcheas.

#### 5.6.4. *Sonatina de Carnestoltes núm. 4. Sonatina diplomàtica, per a piano i campaneta*

El autor explica que “Se puede hacer la percusión con una campanilla o con un triángulo. Con éste último se tendrán más posibilidades de hacer flojo y fuerte y otros efectos. Con la primera opción os tendréis que espabilar un poco más” (traducción del catalán). El subtítulo es *Només per a pianistes elegants i amb món* y está firmada *Tavèrnoles, setembre 2010*.

1. ***Com està el “servisio”!*** Allegro ♩ = 120, 4-5. Según el autor el título hace referencia a una película y una frase que hizo célebre la actriz Gracita

Morales, que siempre hacía de criada espabilada y que tenía voz de pito. La pieza desarrolla una sencilla melodía basada en el intervalo de cuarta en *la m* primero por movimiento paralelo y luego acompañado por un arpeggio ascendente en la mano izquierda. Como contraste transporta ambas manos una tercera ascendente en la mano derecha y descendente en la mano izquierda. El ritmo de la campanilla a contratiempo (dos semicorcheas-corchea) acaba siendo el ritmo final del piano en el registro agudo imitando a la campanilla y a la voz “de pito” de Gracita Morales.

2. ***La migdiada de la clau*** (La siesta de la llave). Moderato ♩ = 80, 6.

El título se refiere a la siesta que se hacía antes y que duraba hasta que las llaves que se llevaban en la mano hacían ruido al caer al suelo. Este movimiento no requiere de la campanilla. Sobre una textura homófona en valores largos realiza pequeñas frases en *legato* que contrastan con un motivo en *staccato* que representa el ruido de las llaves que van cayendo. Este motivo se basa en las notas *sol♯-do♯-sol♯-re♯-la♯*. Sobre un *mi* como nota pedal se van sucediendo acordes paralelos en segunda inversión distribuidos en terceras en la mano derecha y en la mano izquierda la nota pedal y la quinta del acorde. Para finalizar repite el motivo “de la caída de llaves” en diferentes octavas terminando en un acorde disminuido en *sfz*.

3. ***Recepció sorpresa***. Allegro ♩ = 140, 7-8. El título se refiere a que a media tarde “el señorito” recibe la visita sorpresa de personalidades importantes. ¡Y él se había olvidado por estar echándose la siesta! Evidentemente la idea se ha sacado del film de Buñuel. La pieza viene estructurada por los personajes que van apareciendo: el embajador de Borgoña, el cónsul de Persia y el obispo de Macao. Comienza con una introducción en *Fa M* que sirve también de enlace entre cada personaje. El primer personaje se caracteriza por un diálogo entre la campanita y el piano en acordes sobre una pedal de *la*. El cónsul de Persia se desarrolla sobre un *ostinato* en la mano izquierda sobre las notas *sol-re* y la mano derecha realiza una melodía cuya característica principal es la segunda aumentada y la nota repetida. El último personaje, el obispo de Macao, utiliza la melodía de la mano izquierda de la introducción pero en la mano derecha y en diferentes tonos (*La M-Do M-Mib M*). Para terminar vuelve a utilizar el material de la introducción.

### 5.6.5. *Sonatina de Carnestoltes núm. 5. Sonatina gimnàstica*

La obra aparece con el subtítulo: *Només per a gent molt en forma, atrevits amb xandall* y está firmada en: *Tavèrnoles, insomni del 9 de setembre 2010*.

1. ***Cavall amb arcs***. Allegro ♩ = 120, 4. La pieza se basa en que la mano izquierda realiza negras en *staccato* quasi *ostinato* por salto mientras que la mano derecha hace tresillos de corcheas a contratiempo en terceras quebradas dibujando una línea ascendente y descendente reforzada por los matices y los reguladores. La pieza empieza y termina con tres acordes paralelos de siete notas que presentan el centro tonal de re. La dificultad que plantea es la velocidad y la precisión de la coordinación rítmica de las manos así como el desplazamiento rápido de los acordes finales.
2. ***Barra d'equilibris. Cançó amb dues versions: la segona és mooolt més fàcil... o no?*** Versión 1: Moderato y Allegro ♩ = 88 y 140. Versión 2: Lent ♩ = 80, 5. Para la segunda versión indica que “se debe colocar la banqueta perpendicular tumbarse con la espalda sobre ella y cruzarlas manos. Puede que necesites que alguien te coloque las manos sobre las teclas correctas... porque la cabeza te ha de quedar colgando por debajo del teclado!” La primera versión consta de dos frases de ocho compases contrastantes tanto por el cambio de la dinámica (*mf-ff*), agógica (Moderato-Allegro), articulación (*legato-staccato*) e incluso textura (dos voces frente a una melodía en la mano izquierda acompañada por intervalos en la mano derecha). En la primera frase destacan las sínkopas mientras que en la segunda el acompañamiento va a contratiempo para simular en ambos casos la inestabilidad de la barra de equilibrio que le da nombre. La segunda versión es una mezcla de las dos ideas que presenta en la primera versión pero mucho más fácil para poder ser tocada como indica el autor.
3. ***Dansa romanesa, per a l'exercisi de terra*** (Danza rumana, para el ejercicio de suelo). Lent ♩ = 86, tempo de marxa y presto. 6 y 7. El compositor indica que esta danza utiliza una escala inventada: *la-si-do-re-mi♯-fa♯-sol♯-la* aunque sólo la utiliza en la primera parte ya que a partir de la página 7 y la indicación de Tempo de marxa sólo utiliza el *sol♯* como alteración accidental. Podemos hablar de un centro tonal en re con las alteraciones ya señaladas. La pieza se divide en dos secciones diferenciadas



no sólo por la escala utilizada sino también por el carácter. La primera parte (Lent) tiene forma a-b-a donde en “a” realiza una melodía en la mano derecha sobre las notas *mi♯-fa♯-sol♯-la* mientras que la mano izquierda realiza un acompañamiento en *ostinato* sobre *re-la* con ritmo de ♩. En la parte central de este Lent utiliza la escala en corcheas en sentido ascendente en *staccato* y la nota repetida. A partir del Tempo de marcha se produce un gran *accelerando* constante (de hecho el autor indica *acc. a tope*) para terminar en un Presto que finaliza en *ff salvatge* y *sfz* en el acorde final. esta segunda parte también se desarrolla con un bajo ostinado con salto de quintas (*re-la-fa-do*) mientras que la mano derecha hace un motivo de tres compases basado en la nota repetida que recuerda a uno de los temas de *Rhapsody in Blues* de G. Gershwin. Este motivo se repite constantemente para al final sólo utilizar la cabeza (primer compás) y llegar al culminante final.

#### 5.6.6. *Sonatina de Carnestoltes núm. 7. Sonatina comanxe, per a piano i pandero (o tambor)*

El subtítulo de esta sonatina es *Només per a pianistes exploradors o balladors* y la firma: *Tavèrnoles, setembre 2010*.

1. ***Dansa de la cacera del bisó (Danza de la cacería del bisón)***. Moderato ♩ = 90, 4-5. Pieza con forma tripartita ABA. En la primera parte realiza un *ostinato* en corcheas del pandero con baqueta blanda y el piano una melodía al unísono sobre el pentacordo *re-la*. En la sección central se queda con el motivo del primer compás (quinta ascendente y nota repetida) que va transportándolo a diferentes alturas y se produce un pequeño diálogo primeramente entre las manos y luego con el pandero. Para terminar se queda con la nota repetida sobre los intervalos *re-la* en la mano izquierda y *mi-la* en la derecha.
2. ***Dansa dels esperits (Danza de los espíritus)***. Subtítulo: “que escolten Satie”. Moderato ♩ = 60, 5-6. El autor nos indica en el título su inspiración en la música de Satie y nos recuerda claramente a la textura de las *Gimnopedies* aunque en compás binario. Utiliza sobre todo acordes disminuidos con septima y acordes menores con séptima.

3. ***Dansa de la pluja (Danza de la lluvia)***. Allegro solemne ♩ = 110, 7-9. Utiliza dos motivos que plantea bien con una sola mano como por movimiento paralelo en ambas manos. En la mitad del movimiento une los dos motivos que son un *ostinato* de la quinta *la-mi* en corcheas y los intervalos *re-la*, *fa-la*, *sol-la*, *fa-la* y *mi-la*. Este segundo motivo también lo transporta a *Fa m*. La percusión del pandero se plantea como un motor en corcheas. El autor da la opción de hacer una mano izquierda más sencilla con un intervalo de quinta tenida.

### 5.6.7. *Sonatina de Carnestoltes* núm. 8. *Sonatina cirsense*

Después de cada número hay un pequeño fragmento en Allegro de dos compases que representa el saludo al público. Cada uno de ellos está en una tonalidad distinta (Do M, Fa M, Sol M, La M y Re M). El subtítulo es *Només per a pianistes amb equilibri, temeraris... i amb lluentons!* y la firma: *Tavèrnoles, octubre de 2010*.

1. ***El malabarista dels plats***. Allegro ♩ = 110, 4-5. Esta pieza tiene una forma tripartita con una pequeña coda final. Cada parte tiene sólo cuatro compases y el contraste fundamental es el intercambio de papeles entre las manos. El acompañamiento aparece primero en la mano derecha y se basa en arpeggios de cuatro notas ascendentes en semicorcheas mientras que la mano izquierda hace arpeggios amplios en corcheas. La pieza requiere gran precisión digital por las rápidas tiradas de semicorcheas, control en los desplazamientos, control sonoro por las dinámicas que plantea y sobre todo coordinación por el intercambio de los papeles sin preparación (Figura 5.8).



Figura 5.8: *El malabarista...*, *Sonatina de Carnestoltes* n<sup>o</sup> 8, Jordi Domènech.

2. ***El funambulista (a 30 metres del terra)***. Adagio ♩ = 80, 5-6. La mano derecha realiza una sencilla melodía sobre un *ostinato* en la mano izquierda de los intervalos *fa-do-sol-sib* y en la mano derecha *la-sol*. El registro es medio grave y requiere un gran control sonoro por la indicación de tempo.
3. ***L'equilibrista dels cavalls***. Allegro, al trot, 6-7. Esta pieza se basa en arpeggios repartidos entre las manos, terceras en *staccato* y trabajo del movimiento contrario. Son tres secciones donde repite el mismo material pero transportado por cuartas.
4. ***La contorsionista xinesa***. Sempre molt quiet, 8. Forma ABA. En la primera parte la mano derecha realiza una melodía en terceras mientras que la mano izquierda hace un *ostinato* de segunda en corcheas. Para pasar a la parte central realiza un *glissando* de dos octavas en la mano derecha para luego hacer acordes paralelos y el *ostinato* pasa a ser un arpeggio.
5. ***Els trapezistes***. Moderato volador ♩ = 90, 9-11. Pieza de gran longitud donde la textura utilizada es una melodía en notas largas en el agudo tocada por la mano izquierda por el constante cruce de manos y un acompañamiento con acordes arpegiados repartidos entre las manos. Con forma ABA en cada sección utiliza dos acordes en el acompañamiento *Re M-re m* en la parte A y *Sol M-la7<sup>a</sup>9<sup>a</sup> m* en la parte central.

#### 5.6.8. ***Sonatina de Carnestoltes núm. 9. Sonatina contemporània***

El subtítulo de esta última sonatina es *Només per a pianistes contemporanis, atrevits i innovadors* (Sólo para pianistas contemporáneos, atrevidos e innovadores) y firmada en *Tavèrnoles, 5 d'octubre de 2010*.

Aparecen las mismas indicaciones que en la sonatina nº 1. Además explica en la p. 3 que está inspirada en un video de la artista Yoko Ono donde chilla con gran entrega y dedicación. De hecho iba a ser titulada “Sonatina Yoko Ono”. La pieza usa recursos tan excéntricos como las pelotas de ping-pong, las resonancias y los pedales. Y por eso, en recuerdo de la persona que la inspira, el último movimiento mezcla los sonidos del estilo musical americano con frases de la tradición oriental.

1. ***Ping-pong balls***. Moderato  $\text{♩} = 80$ , 4-5. Para este primer movimiento el autor indica que se necesitan tres pelotas de ping-pong que se utilizan para tirarlas y que reboten en la tapa y también para hacer un glissando sobre las cuerdas. Estos lanzamientos de las pelotas sobre la tapa estructuran el movimiento en tres partes. Todos los diseños se basan en el intervalo del tritono. La primera parte utiliza las notas do-fa $\sharp$ -si y sol-do $\sharp$ . La segunda re-sol $\flat$ -do y la-mi $\flat$  y la tercera vuelve a utilizar las notas de la primera. Busca el movimiento en espejo y el reparto del diseño rítmico entre las manos.
2. ***Nail playing (Juego de uñas)***. Lent  $\text{♩} = 64$ , 5. Aparece armadura de clave de Fa mayor aunque por las alteraciones podemos hablar de un Fa menor que en los cc. 7 y 9 se convierte en Fa dórico. El autor indica que “esta canción va con instrucciones de montaje, como un mueble de Ikea” ya que los tres últimos compases indica que se pincen las cuerdas con el dedo y se hagan *glissandos* en el arpa. La pieza es una sencilla melodía que se reparte entre ambas manos con pequeñas imitaciones que hacen que las frases sean de cinco o tres compases.
3. ***Rondó de Broadway***. Allegro  $\text{♩} = 128$ , 6-8. Este Rondó (ABACA’) es muy exigente desde el punto de vista técnico ya que requiere gran resistencia para aguantar el acorde repetido de cuatro notas en corcheas de la parte A de la mano derecha (Figura 5.9). La parte B es una melodía en la escala pentatónica en la mano izquierda mientras que en la mano derecha plantea un *ostinato* como acompañamiento de cuatro corcheas descendentes con la misma escala pentatónica. En la parte C encontramos el mismo planteamiento que en B pero intercambiando los papeles de las manos y complicando el acompañamiento por pasar de un diseño de cuatro corcheas descendentes a uno de tres por lo que se produce una constante polirritmia.



Figura 5.9: *Rondó de Broadway*, *Sonatina de Carnestoltes n.º 9*, Jordi Domènech.

## 5.7. *Miniaturas* de Carlota Garriga

Garriga (1937 - ) se forma en piano con Frank Marshall y Alicia de Larrocha (herederos de la escuela de Enrique Granados) y en composición con Montsalvatge. Dentro de su catálogo para piano destaca Sonatina, Cinco evocaciones populares y Fantasía para dos pianos. Se dedica tanto a la pedagogía como a la labor como concertista.

Según Montsalvatge<sup>11</sup>, su música posee inquietud armónica y gracia, y es muy mediterránea, vital y positiva. “Ha sabido rechazar las fórmulas fáciles de estructura, llegando a construir una partitura nada vulgar, con mucha agudeza y sentido de la forma, con imaginación y desenvoltura”.

**MINIATURAS.** Suite para piano que representa imágenes de la infancia. Está editada por Boileau en 2007 pero la fecha de composición varía en 65 años. Las piezas *Preludio*, *Improvisación* y *Danza* (nº 1, 2 y 8) datan de los años 40 mientras que el resto son del año 2005.

La obra está dedicada “A mis ocho nietos” y en la edición se incluye un breve comentario de las piezas así como la biografía de la compositora.

1. ***Preludio***. Allegreto. Estas tres piezas compuestas en 1940 (nº 1 Preludio, nº 2 Improvisación y nº 8 Danza) siguen una estética completamente tonal romántica. Las tres presentan dificultades técnicas importantes (desplazamientos, arpeggios y acordes con extensión de octava) además de la extensión de las piezas.
2. ***Improvisación***. Allegro.
3. ***Enfadado***. Deciso. Estas cinco piezas presentan un lenguaje más actual, una mayor concisión del material y por tanto de las dificultades técnico-musicales, que son más asequibles. En esta pieza abundan las notas dobles en cuartas y quintas en ambas manos hasta llegar a las octavas del cc. 9 que se mantienen hasta la vuelta en el cc. 19 al material inicial.
4. ***Contento***. Allegro. Con una textura de cuatro voces se desarrolla un motivo rítmico sobre tres notas que aparece en dos voces (que irán cambiando

---

<sup>11</sup>La Vanguardia, 12-5-65, citado en la biografía de la partitura, pág. 6

a lo largo de la pieza) mientras las otras dos restantes realizan notas tenidas. Intercaladas entre estos motivos hay pequeñas secciones homófonas.

5. ***Durmiendo***. Tranquilo. Estructura tripartita ABA'. El material de la sección A está construido con un acompañamiento en semicorcheas como movimiento perpetuo basado en un acorde desplegado en posición abierta (fundamental-quinta-tercera) y una melodía cuyo motivo principal es una escala descendente con el mismo ritmo siempre. La tesitura de las dos manos está muy cerca, llegando incluso a solaparse como en el cc. 4. En la sección B encontramos una escritura a modo de coral pero con continuos saltos, intervalos de sexta y octavas. En la reexposición reaparece el material del acompañamiento y parte del material melódico.
6. ***Estudiando***. Allegro. Hay tres planos sonoros bien diferenciados: en la mano izquierda acordes y en la mano derecha melodía en la voz superior y un relleno de semicorcheas en la parte central. En los últimos 4 compases, que se repiten, antes del D. C. se intercambian los planos. Pieza tonal en Sol Mayor.
7. ***Luna llena***. Tranquilo. La dificultad técnica principales es el arpeggio de la mano izquierda que se compensa con el estatismo de la mano derecha en el desarrollo melódico. Es una pieza tonal en Fa mayor.
8. ***Danza***. Allegro.

## 5.8. ***Cuentos de Alberto Gómez y Amable Díaz***

La obra *Cuentos* bebe de la colaboración en la temática y dibujos de Alberto Gómez y de su esposa Amable Díaz que es cantante y profesora de canto en el Conservatorio Profesional de Música Arturo Soria de Madrid. La biografía y catálogo de obras de Alberto Gómez está 7.7 en la página 315 y en 7.7 en la página 316.

***CUENTOS*** Esta obra responde a la búsqueda de nuevos materiales que se adapten al cambio de plan de estudios del año 92. De hecho como subtítulo indica “Piezas fáciles para piano - Para los primeros cursos de la LOGSE”. La edición de 1994 corre a cargo de Editorial Música Moderna y consta de 45 páginas. Está

dedicada “A nuestras hijas, Amable y Adriana, y a nuestras sobrinas, Miriam y Aida”.

Cada uno de los cuentos refuerza previamente los materiales temáticos musicales con la ayuda del texto escrito del cuento para que el alumno identifique cada una de las partes.

1. **Soldados** (Sonatina). Allegro  $\text{♩} = 120$ , pp. 5-7. Forma tripartita donde el contraste surge únicamente por el cambio de la posición de *Do* a la posición de *Sol* que vuelve de nuevo a *Do*. La melodía consta de ocho compases con dos semifrases aa' y estructura armónica I-I-I-V, I-I-V-I y el acompañamiento imita el paso de la marcha de los soldados con un bordón de quinta al que añade una cuarta en la dominante (*do-fa-sol*). Cada parte consta de dieciséis compases. En los primeros ocho la melodía la realiza la mano derecha en *piano dulce* y la izquierda el acompañamiento y en los últimos ocho se intercambian los papeles y también cambia el matiz a *forte enérgico*.
2. **Dulces sueños...** Tranquilo y amoroso ( $\text{♩} = 60$  a 66 aprox.), pp. 8 y 9. En esta segunda pieza trabaja el cambio de posición constante de *Do-Sol* a *La-Mi* que se produce cada dos compases. La forma es abba'.
3. **Tren**. Lento  $\text{♩} = 66$  y Allegro  $\text{♩} = 132$ , pp. 10-13. Está construida con dos materiales muy distintos: el que imita al tren y el que evoca a los niños que miran el paisaje (Figura 5.10). El primero trabaja la coordinación en la alternancia de manos de acorde de tres notas, exclusivamente en teclas negras, que imitan primero el pitido de “Viajeros al tren” y luego al traqueteo del tren que comienza lento en *piano* y termina en *forte* a través de un largo *crescendo e accelerando*. El segundo material (cc. 21) es en teclas blancas y trabaja el bajo Alberti en la mano izquierda y la mano derecha realiza una melodía de seis compases que repite dos veces. De los cc. 33 a 36 vuelve a aparecer el material del tren. Del cc. 37 al 48 repite el segundo material y finaliza con el material inicial pero recorriendo el camino inverso, es decir del *forte* al *pp* y del Allegro al Lento.
4. **Muñeca** (Pequeño Minuetto). Allegro Vivace ( $\text{♩} = 142$  a 160 aprox.), pp. 15-17. A partir de esta pieza las manos se mueven de forma continua por las dos posiciones ya presentadas y además se trabaja la extensión de octava melódica y sexta armónica en la mano izquierda. La forma es abab' y se

*¡Viajeros al tren!*  
*¡Viajeros al tren!*

①

Pi pi . . . . . pi pi . . .

*El tren comenzó a moverse lentamente.*  
*Poco a poco iba acelerando su velocidad.*

②

cres. e accell. . . . . poco a poco

Figura 5.10: *Tren*, *Cuentos*, A. Gómez y A. Díaz.

sigue utilizando la técnica de transportar el material de la posición de *Do* a la posición de *La*.

5. ***La Bruja y el Hada***. Lento Grave ( $\text{♩} = 62$  aprox.), pp. 18-19. En esta pieza se trabajan las semicorcheas, las dinámicas extremas y los desplazamientos con la excusa de un diálogo entre una bruja (registro grave) y un hada (registro agudo, tres octavas por encima).
6. ***Hojitas que caen del árbol*** (Paisaje). Moderato ( $\text{♩} = 120$  a 132 aprox.), pp. 21-23. La línea melódica se mueve constantemente por las posiciones de *Do*, *Mi*, *Sol* y *La*. Forma tripartita aunque la sección central sólo contrasta por el cambio en la línea melódica y el cambio de posición de la mano izquierda a *Mi*. Gracias al pedal y al acompañamiento en la mano izquierda en terceras se crea un atmósfera etérea.
7. ***Nubes de algodón***. Andante  $\text{♩} = 72$ , pp. 25-27. Trabajo de acordes menores distribuidos entre las dos manos en corcheas ascendentes (fundamental en la mano izquierda y tercera, quinta y octava en la mano derecha). Los acordes se van “oscureciendo” mediante la aparición de intervalos de segunda.
8. ***Vals del reloj*** (Cuco). Allegro ( $\text{♩} = 160$  a 172 aprox.), pp. 28-31. Forma tripartita ABA donde A representa el Cuco mediante el movimiento paralelo de ambas manos en el registro medio agudo y en la parte B es un vals con estructura bb' donde el contraste radica en el cambio de textura.



9. **Gotitas de agua.**  $\text{♩} = 63$  aprox., pp.32 y 33. En esta pieza se trabaja el cruce de manos donde la mano izquierda salta por encima de la mano derecha en cada compás. Este salto simula el efecto de las gotas chocando contra el cristal según indica el pequeño poema que acompaña a la pieza en la p. 32. También se indica el pedal derecho así como la *una corda*. Forma bipartita aa’.
10. **Amanecer.** Tranquilo  $\text{♩} = 72$ , pp. 34 y 35. Trabajo de tres planos sonoros, las dos voces extremas se mueven por movimiento paralelo o en espejo y el acompañamiento lo realiza la mano derecha en tresillos de corcheas descendentes.
11. **Circo** (Tema con variaciones), pp. 37-45, en la p. 37 se presenta esta última pieza con la siguiente indicación “Ahora, por último, vamos todos a pasar un rato muy divertido con el circo... Esperamos que os guste mucho. ¡Hasta pronto! Alberto Gómez y Amable Díaz”:
  - a) Presentación, Vivace ( $\text{♩} \cdot = 72$  aprox.). El tema está estructurado en dos frases que sólo se diferencian en que la segunda está transportada una cuarta descendente. La melodía en la mano derecha tiene como característica la nota repetida mientras que la mano izquierda acompaña con acordes todo ello con una dinámica insistente de *forte*. Debido al *fa♯* insistente en el acorde de la primera parte y al *do♯* de la segunda podemos decir que utiliza la escala mixolidia en *Do* y en *Sol* respectivamente.
  - b) I Var. Payasos Saltarines, Poco más movido ( $\text{♩} \cdot = 76$  a 78). Con la misma estructura de frases de la Presentación en dos frases pero con repeticiones plantea un acompañamiento tipo vals en la primera parte y una nota repetida en corcheas en la segunda. La mano derecha lleva la melodía en semicorcheas que imita el movimiento rápido de los payasos con sus “tropiezos”. Las dos partes quedan diferenciadas no sólo por el cambio de acompañamiento si no también por la indicación de carácter *forte gracioso* la primera y *piano ligero* la segunda.
  - c) II Var. Trapecistas, Más tranquilo (*rubato*) ( $\text{♩} \cdot = 60$  aprox.). Al igual que en la presentación las dos frases son idénticas con la segunda una cuarta descendente. La melodía en *piano, dolce rubato* también corre a cargo de la mano derecha mientras que la mano izquierda realiza un acompañamiento ascendente con las notas del acorde.

- d) III Var. Elefantes, Lento ( $\text{♩} \cdot = 66$  aprox.). Esta pieza es la única que presenta una organización formal diferente ya que en lugar de dos secciones tiene forma Introducción-ABBA-Final (igual que la introducción). Como en las piezas anteriores los cambios de sección vienen reforzados por el cambio del *ostinato* del acompañamiento de la mano izquierda y de la indicación dinámica y agógica (*pomposo-lentamente-más movido-lentamente-pomposo*). En la melodía abunda el uso de los bemoles lo que parece como si hubiera un cambio al “modo menor mixolidio”.
- e) Final, I Tiempo Vivace ( $\text{♩} \cdot = 72$ ). Repetición literal del tema de la p. 39.

## 5.9. *Ludis* de Domènec González de la Rubia

González de la Rubia (1964 - ) es una figura versátil dentro del panorama musical destacando tanto como compositor, director de orquesta, pedagogo, articulista y conferenciante sobre aspectos de la historia y la estética musical. Cursa sus estudios musicales en Barcelona y en Bratislava (Eslovaquia). Ha sido titular durante cuatro años del Grupo Sitges-94, especializado en el repertorio actual, con el que estrena numerosas obras de autores contemporáneos. Como compositor su trayectoria es muy amplia y ha intervenido en numerosos festivales tanto españoles como del extranjero. Ha sido colaborador de numerosos programas radiofónicos como tertuliano habitual. En la actualidad es el Presidente de la Asociación Catalana de Compositores<sup>12</sup>.

Llega a Barcelona con sus padres a los 7 años y cree que quizás “su percepción de esos temas musicales es diferente a la de las personas que han nacido” en la capital catalana. “Los que venimos de fuera a vivir a Cataluña -ha añadido el músico- le damos otro sentido a este hecho, un sentido muy definitorio de una personalidad que en los nativos está asumida y que en mi caso representa un descubrimiento de otra realidad”<sup>13</sup>. Es por esto que utiliza en su música temas como *Els Segadors*.

Catálogo de la obra para piano: *Châdo del maestro Sukko*, 1999; *Ludis*, 2005 (Ed. Boileau); *Châdo del mestre Takeno Joo*, 2006; *Châdo del mestre Rikyu*, 2009.

<sup>12</sup><http://www.gonzalezdelarubia.accompositors.com>

<sup>13</sup>[http://www.soitu.es/soitu/2008/08/31/info/1220179970\\_134626.html](http://www.soitu.es/soitu/2008/08/31/info/1220179970_134626.html)

**LUDIS** Según explica el propio autor en la introducción de la partitura (pág. 3) “Estas obras se pidieron para tocarse en un encuentro de compositores hecha por las escuelas de Reus i Cambrils. De hecho fue debida a la iniciativa de mi amiga Gemma Pons. Ludis es una colección de breves piezas para piano destinadas a ser comprendidas e interpretadas por estudiantes. Aunque en un principio sólo iban a ser tres o cuatro composiciones, al final son trece las que configuran este álbum. En ellas he intentado que la música popular catalana (en un caso también la eslovaca) y la nitidez melódica, se unan a una propuesta pianística pedagógica y lúdica.”

Están editadas por Ed. Boileau en 2005 y dedicadas Matí (nº 1) y La Fada (nº 9) “a mi sobrina Alejandra”, Petit somni (nº 5) “a Katie King” y Un record d’Eslovaquia (nº 11) “a Jana Pokorna”.



Figura 5.11: *El ball dels goblins*, *Ludis*. González de la Rubia.

1. **Matí**. *Espressivo*,  $\text{♩} = 70$ . Melodía en la mano derecha sobre la pentáfona do-sol mientras la mano izquierda realiza un acompañamiento en acordes en negras.
2. **Petit preludi**. *Moderato*,  $\text{♩} = 100$ . Estructura tripartita ABA. El material de A se basa en semicorcheas que ascienden y descienden. En B el contraste es rítmico aunque melódicamente sigue predominando el intervalo de segunda que ya había aparecido en A.
3. **Marxa**. *Rítmic*,  $\text{♩} = 140$ . Pieza muy rítmica plagada de acordes acentuados o picados. El ritmo es de corchea con puntillo-semicorchea.
4. **Estudi**. *Ràpid*,  $\text{♩} = 140$ . La velocidad y el acompañamiento de la mano izquierda hacen que esta pieza sea bastante complicada. La estructura es A (frase de 8 cc. compuesta de dos semifrases a-a'), B (frase de 8 cc. compuesta también de dos semifrases b-b') y reexpone A (frase de 8 cc. a-a' y repite los dos últimos cc. dos veces).

5. ***Petit somni***. *Lent*, ♩ = 60. La melodía de la mano derecha se basa en la pentatónica mientras que la mano izquierda realiza un acompañamiento contrastante basado en el intervalo de segunda menor. A partir del cc. 13 el acompañamiento pasa a intervalos de quinta disminuida y en la melodía aparecen cromatismos.
6. ***La cursa***. *Molt ràpid*, ♩ = 160. Melodía en la mano derecha estructurada en periodos de cuatro cc. y el acompañamiento en la mano izquierda es un *ostinato* en corcheas en *staccato* que se mueven en terceras cromáticamente.
7. ***El secret***. *Moderato*, ♩ = 69. Vuelve otra vez a la estructura tripartita y al acompañamiento en *ostinato*.
8. ***Danseta***. *Alegre*, ♩ = 120. Semifrases de cuatro compases: a-a (sol mixolidio)-b-b' (sol frigio)-a'-a"-a"'-a" (sol mixolidio con algunos cromatismos).
9. ***La fada***. *Misteriós*, ♩ = 50. Pieza de carácter intimista basada en el intervalo de cuarta y el acompañamiento en acordes. El contraste lo realiza con movimientos ascendentes de corcheas y finaliza la pieza con acordes de cuatro notas por cada mano arpegiados ,para terminar de forma sorprendente en el acorde de Fa mayor.
10. ***Dansa***. *Alegre*, ♩ = 70. Juega con la ambigüedad entre Sol mayor y menor y el contraste entre las corcheas y el ritmo de negra-corchea.
11. ***Un record d'Eslovàquia***. *Dolgut*, ♩ = 70. Pieza en la menor. Hay semifrases de cuatro compases con la estructura a-a' (la melodía cambia a la mano izquierda)-b (el movimiento de corcheas se va pasando de una mano a otra)-a-b-a'.
12. ***El ball dels goblins***. *Rítmic*, ♩ = 120. Pieza en la que se vuelven a utilizar las frases cuadradas de ocho compases: a-b-a-b'-a'. Para el acompañamiento vuelve a utilizar el *ostinato*. El movimiento cromático impregna toda la obra (Figura 5.11 en la página anterior).
13. ***El gegant del pi***. *Moderat*, ♩ = 70. Es una pieza en Sol. La melodía recuerda a una canción popular en Sol mayor y el acompañamiento está lleno de cromatismos. El acorde de sol-si-re-fa♯ es el principio y el final de la pieza.

## 5.10. *El Arca de Noé* de Xavier Montsalvatge

Véase 3.1.7 para información general del compositor, su estética compositiva y su catálogo para piano.

**EL ARCA DE NOÉ** Editada por Real Musical en 1990 con el subtítulo de Evocaciones pianísticas para la juventud.



Figura 5.12: *La Pulga*, *El Arca de Noé*. Montsalvatge.

1. **La Oveja**, 3. *Calmado y lastimero*. El motivo cromático que aparece en el cc.1 imita las flautas de los pastores o los silbidos. Este motivo se convierte en el leit motif de la pieza y va pasando de una mano a otra.
2. **El Gallo**, 4. *Como un canto de alegría*. En esta pieza también se utiliza un motivo generador de toda la obra que es el ritmo corchea con puntillo-semicorchea-corchea con el desplazamiento ascendente de dos cuartas. El intervalo de cuarta y su inversión, la quinta, son la base del melódico.
3. **El Elefante**, 5. *Más calmado y pesante*. Sobre un acompañamiento de acordes tríadas, que se mueve ascendentemente y descendentemente, se desarrolla una melodía cuya figuración mínima es la corchea y a medida que avanza la pieza va hacia el registro grave (a partir del cc. 9 está escrita en clave de fa).
4. **La Pulga**, 6-7. (*Polca que debe interpretarse a la octava alta de lo escrito*). La escritura imita los saltos de la pulga, no sólo por la tesitura elegida sino por la articulación en *staccato* y los continuos saltos de octava (Figura 5.12). Destaca la escritura en manos alternas en casi toda la pieza (repartiéndose bien ritmos de negras, corcheas e incluso semicorcheas).
5. **El Gato**, 8-9. *Muy suavemente, Moderato*. Una de las primeras dificultades que presenta esta pieza son los siete bemoles que dificultan su lectura.

El motivo descendente desde diferentes alturas es el germen de la pieza que llega por disminución a las fusas del cc. 24 y al movimiento paralelo de ambas manos de los cc. 21 y 22.

6. ***El Canguro***, 10-11. *Andante moderato*. El salto del canguro está representado por el ritmo de semicorchea-corchea con puntillo y la mano izquierda con apoyos en negras *staccato* o ligadas de dos en dos. Tras la escala cromática del cc. 14, las octavas del cc. 17 en la mano derecha son una de las mayores exigencias técnicas de la interpretación.
7. ***Vals***, 12-14. (*Para ser bailado por todos los animales del Arca después del diluvio*). Lento o alegre según la habilidad de quien lo interprete. La pieza es muy interesante ya que sirve de resumen de la sonoridad que ha estado buscando a lo largo de todas las piezas anteriormente compuestas. Como su propio nombre indica la mano izquierda realiza un acompañamiento tipo vals, en la que en la segunda y tercera corchea se repite la misma nota, mientras la mano derecha realiza una melodía plagada de cromatismos y el intervalo de tercera y sexta tienen un gran protagonismo.

### 5.11. *Jo i el piano*. Vol I y II de Joan Munt

Compositor y profesor de música en la Escola Municipal Torre Balada desde hace 20 años. Se dedica profesionalmente a diferentes ámbitos de la música: el pedagógico, el creativo y el ámbito de la gestión en la empresa privada<sup>14</sup>.

***JO I EL PIANO. VOL. I*** Editada en Barcelona por DINSIC Publicacions Musicals en el año 2003 y consta de once piezas. Está dedicada “*Al meu avi Joan*” y, según la presentación del autor, “las piezas del libro son pinceladas de las experiencias, los viajes y los sentimientos de mi vida, que he querido transmitir de una manera sencilla y natural. También es cierto que sin las personas más queridas estas piezas no habrían sido posibles. Gracias a todos” (traducción del catalán).

1. ***Jo tinc un gos*** (Tengo un perro). *Alegre i divertit*, 2 - 3. La obra se desarrolla por la sucesión de distintas secciones contrastantes enmarcadas

---

<sup>14</sup>[http://www.castellarvalles.cat/files/175-3104-arxiu/Representants\\_Conseils\\_de\\_Cultura\\_i\\_Comunicaci.pdf](http://www.castellarvalles.cat/files/175-3104-arxiu/Representants_Conseils_de_Cultura_i_Comunicaci.pdf) consultado el 29/08/2012

por una introducción que también sirve como conclusión. El esquema general sería ABCA. La sección A tiene un fuerte carácter rítmico a través del uso de la síncopa y del puntillo. Su armonía es muy estable y enfatiza la dominante. La sección B comienza con un descenso por la escala en movimiento paralelo de las voces interrumpido por silencios, al que sigue una ascensión por movimiento contrario y a contratiempo. La armonía se expande incorporando dominantes secundarias y grados prestados del homónimo menor. La sección C, que es la más extensa, cambia la textura a melodía acompañada siendo de carácter más lírico y apacible. Hacia el final hace un recordatorio de la sección B antes de hacer el da capo. La variedad de las secciones ofrece un amplio repertorio de trabajo técnico: contrastes rítmicos, notas dobles y terceras paralelas, ataque *staccato* y *legato*, coordinación de las manos en notas a contratiempo, separación de planos en la textura de melodía acompañada y movimiento de rotación en la mano izquierda (Figura 5.13).



Figura 5.13: *Jo tinc un gos, Jo i el piano vol. I*, Joan Munt.

2. ***Arriben les flors.*** *Dolç*, 3. Forma AA, cada frase muestra la estructura regular de ocho compases. La textura es de melodía acompañada y la armonía es totalmente diatónica pero sin evitar las disonancias como el uso de las abundantes séptimas. Técnicamente permite la diferenciación de planos sonoros entre manos debido a la textura y también el trabajo del apoyo en las notas dobles de la mano izquierda.
3. ***Per molts anys.*** *Alegre*, 4. Su estructura es ABCA. Las frases en A y B se construyen en grupos de cuatro compases mientras que en C lo hacen cada dos. La textura es de acordes quebrados en la mano derecha aunque en C muestra una melodía a destacar. La armonía presenta algunos elementos cromáticos que intensifican algunos grados como la dominante, la subdominante y la superdominante. El acorde quebrado exige el movimiento rotatorio de la mano derecha y en la parte C hay que diferenciar

también en la mano derecha la melodía del acompañamiento. La mano izquierda apenas ofrece dificultades y tan sólo cabe destacar la escritura en la Clave de *Sol* con la indicación de *Octava bassa* que desaparece en la parte C produciéndose la superposición de las manos.

4. ***Un camí molt llarg***. *Reposant*, 5. Este vals de forma A1A2A1' está compuesto por frases regulares de ocho compases. Las frases tienen carácter vocal y en la parte A2 se amplía su registro otorgándole mayor expresividad. La armonía es muy diatónica y la pedal de tónica en la A1 y A1' aporta estabilidad. La mano izquierda trabaja la nota tenida mientras que a la mano derecha requiere el trabajo del *cantabile* y *legato* así como las extensiones.
5. ***Cuit i amagar***. *Molt curt*, 6. De nuevo el autor plantea frases regulares de ocho compases y la armonía totalmente diatónica. Cabe destacar el recurso rítmico del contratiempo en la mano derecha. La textura es ligera a dos voces. Técnicamente exige el trabajo de coordinación entre las dos manos para una buena ejecución de las notas a contratiempo y por otro lado requiere una pulsación muy nítida que respete la articulación corta de las notas, como indica el propio compositor.
6. ***Terres llunyanes***. *Un caminar tranquil*, 7. Forma ABA. Tres frases regulares de ocho compases se suceden siendo la segunda más intensa por cambiar de registro. La textura es de melodía acompañada y la armonía completamente diatónica. La mano derecha trabaja el *cantabile* y la extensión, mientras que la izquierda las notas dobles.
7. ***Sant Jordi***. *Festiu*, 8. Pieza en forma ABA cuyas frases son de diferente longitud 8+7+8+5. La textura es de melodía acompañada, y armónicamente, siendo tonal, encontramos que al final de A aparece el modo mixolidio y en B encontramos dominantes secundarias. En A se encuentran diversos aspectos técnicos como el trabajo de acordes, el movimiento circular así como los desplazamientos en ambas manos. En B se abordan las notas dobles y acordes, de hasta cuatro notas, y la extensión de ambas manos.
8. ***Somniar***. *Tranquil*, 9. A una frase de diez compases compuesta por fragmentos de dos compases le sigue otra más larga que sigue manteniendo el patrón de dos compases. La armonía empieza siendo diatónica pero en la segunda frase se va alejando cada vez más de la tonalidad inicial de Do



Mayor para concluir en Fa Mayor no sin antes sugerir otras tonalidades. La textura responde al despliegue del acorde. Técnicamente, la mano izquierda trabaja el estudio de las notas dobles mientras que la derecha realiza un movimiento oscilatorio de balanceo con diferentes extensiones.

9. ***El gran dia.*** *Majestuós*, 10-11. Formalmente se trata de un tema con variaciones. El tema vuelve a aparecer intacto en el cc. 25. Se trata de variaciones ornamentales en las que cambia la textura o las direcciones de la melodía. La armonía es muy diatónica y la textura alterna entre las dos y tres voces cuyo comportamiento es bastante independiente. Esta pieza supone un salto en cuanto a las dificultades técnicas, especialmente en dos aspectos: desplazamientos en ambas manos y la actividad de la mano izquierda. La mano derecha también repite el trabajo de las notas dobles de otras piezas.
10. ***Un dia com avui.*** *Molt dolç*, 11. La pieza está formada por una frase regular de dieciséis compases de carácter melódico que es acompañada por acordes desplegados ascendentemente en la mano izquierda. La armonía incluye dominantes secundarias que amplían la paleta de sonidos pero siempre dentro de un contexto tonal. La mano izquierda además de trabajar el acorde tiene que vencer numerosos desplazamientos por el teclado mientras que la derecha trabaja el ataque *legato* y *cantabile* (Figura 5.14).



Figura 5.14: *Un dia com avui*, *Jo i el piano vol. I*, Joan Munt.

11. ***Dansa popular.*** *Molt lleuger*, 12. Esta danza consta de dos partes. En la primera hay dos frases regulares de ocho compases en la que dos voces se mueven sobre todo por movimiento paralelo. En la segunda parte escrita en 2/4 la textura cambia y la voz inferior hace funcione de bajo armónico, además aparece el elemento rítmico contrastante del tresillo. La armonía es diatónica haciendo mucho hincapié en la relación dominante-tónica. En la primera parte el estudio se encamina al movimiento paralelo de las manos

y al desplazamiento sobre el teclado. En la segunda parte persisten los desplazamientos y aparece por primera vez la simultaneidad de un ritmo binario contra otro ternario.

**JO I EL PIANO. VOL. II** Las características generales de este segundo volumen son una mayor longitud de las piezas, uso implícito del pedal derecho en todas las piezas por la textura utilizada, trabajo de tonalidades con más alteraciones y mayores saltos.

Este segundo volumen tiene la misma fecha de edición pero consta tan sólo de ocho piezas.

1. **La pluja.** *Misteriós-Enérgic-Calma*, 2-3. Esta pieza consta de dos partes. En la primera sección la mano derecha toca arpeggios descendentes y luego acordes más melodía. En la segunda parte la mano izquierda desarrolla mayor actividad y la derecha lleva una melodía de valores largos en acordes. La textura va haciéndose más compleja según avanza la pieza pasando de dos a cuatro voces. La armonía siendo diatónica presenta modulaciones muy expresivas a tonalidades lejanas. La primera parte ofrece el estudio de acordes en la mano derecha y después la combinación de melodía y acompañamiento en la misma mano. En la segunda parte la mano derecha toca acordes mientras que la izquierda tiene desplazamientos y pasos sobre el pulgar
2. **Molt íntim**, 4-5. La forma de esta pieza es AA'+Coda donde A se compone de varias frases de duración regular de ocho compases. La tesitura dentro de cada frase no excede la octava. La armonía es muy colorista y se utiliza la escala de tonos enteros. La textura es de melodía acompañada. Técnicamente, la mano izquierda trabaja acordes de séptima en diversas posiciones así como saltos de gran extensión. La voz superior, de carácter vocal, exige un toque *legato* y entresacarla de la densa textura que la acompaña. En la coda aparecen simultáneos un grupo ternario contra uno binario.
3. **Enamorats.** *Molt romàntic i Rubato*, 6-7. Este vals se basa en tres frases de desigual longitud teniendo la melodía un ámbito muy amplio. La textura es de melodía acompañada con una armonía de carácter romántico utilizando frecuentemente la minorización del sexto grado. La mano izquierda presenta dificultades en los grandes saltos y en los acordes de tres

y cuatro notas así como la necesidad de controlar el volumen de tantas notas simultáneas para que no interfieran con la melodía. La mano derecha, además del cuidado de la línea cantáble, toca en octavas en el punto culminante de la pieza.

4. **Nit d'estrelles**, 8-9. Tras una breve introducción que luego servirá también de coda viene una primera parte en la que, sobre un esquema armónico de cuatro compases, se dibuja una frase que desciende por la escala de tonos. Se repite la frase en terceras paralelas y tras un enlace usando la escala de tonos enteros se llega a una segunda parte en la que una melodía de contorno mucho más reducido conduce a una tercera parte, que es igual que la primera, pero con acordes más llenos. Tras este pasaje culminante viene la música de la introducción pero utilizada ahora como conclusión. La textura es de melodía acompañada pero el acompañamiento también tiene carácter melódico. La armonía es muy colorista, de ambiente impresionista y hace uso de la escala de tonos, el modo mixolidio y una sugerencia del lidio, así como del sexto grado rebajado. La principal dificultad técnica de la pieza es el constante desplazamiento de la mano izquierda que abarca dos octavas en dos compases. La mano derecha también tiene terceras paralelas y acordes con octavas. Además de estas dificultades, la pieza exige un control exquisito de la sonoridad del piano así como un empleo muy sutil del pedal derecho (Figura 5.15).



Figura 5.15: *Nit d'estrelles*, *Jo i el piano vol. II*, Joan Munt.

5. **Solitud**. *Amb sentiment*, 10-11. La forma de esta pieza es AA'A+Coda siendo cada parte una larga frase en modo menor construida sobre fragmentos de cuatro compases. La textura es de melodía acompañada y la armonía es diatónica correspondiente al modo menor con presencia de nota pedal en A' y de sextas aumentadas. La mano derecha tiene el reto técnico de tocar a la misma vez melodía y figuras de acompañamiento. Otra dificultad trabajada en la parte intermedia son las notas dobles en movimiento paralelo. La mano izquierda presenta grandes saltos y despla-

zamientos. De especial dificultad son los compases 27-29 por su variedad polifónica y rítmica, por la síncopa.

6. ***L'home blues***. *Molt rítmic*, 12-13. De estructura ABA, cada parte consta de doce compases correspondientes al esquema de Blues pero sin seguirlo estrictamente en cuanto a la armonía. Rítmicamente aparecen elementos como la síncopa o los ritmos con puntillo menos frecuentes en el resto de la colección. La textura es de melodía acompañada siendo el acompañamiento una de las fórmulas típicas de vamp. La pieza ofrece dificultades en cuanto a la articulación que es muy precisa, el uso de la síncopa que exige una buena coordinación entre las manos y los acordes densos y cambiantes de la mano izquierda.
7. ***La tardor***, 14. Su forma es ternaria ABA. La parte A es una frase regular de ocho compases mientras que B consta de esquemas de dos compases que se repiten. Desde el punto de vista rítmico presenta diversas células entre las que figuran el ritmo con puntillo y la síncopa, intercambiándose las entre las voces. Así el ritmo con puntillo de la melodía en A se convierte en un acompañamiento de habanera en B. La armonía es muy diatónica y se produce una modulación al tono de la subdominante en B, pasaje de gran estabilidad por la pedal de tónica. Sin embargo aparecen disonancias producidas por los acordes de séptima. La mano derecha tiene que realizar tanto melodía como parte del acompañamiento pero se mueve en un ámbito limitado, dejando los grandes saltos a la mano izquierda. Ambas tienen notas dobles y acordes.
8. ***Et trobo a faltar***. *Enyorant-se*, 15. La forma de la última pieza es ABA. Las partes tienen un marcado carácter sentimental, teniendo la melodía de A una dirección descendente mientras que la de B es ascendente. Armónicamente se hace uso de una progresión descendente diatónica que aporta emotividad a la parte A. La parte B presenta mayor tensión por el uso de notas cromáticas como el sexto grado rebajado y de dominantes secundarias. Ambas manos trabajan acordes, pero la mano izquierda lo hace con desplazamientos sobre el arpeggio y la mano derecha toca los sonidos a la vez. La mano derecha presenta un largo pasaje en octavas que se mueven tanto por grado conjunto como por salto (Figura 5.16).



Figura 5.16: *Et trobo a faltar*, *Jo i el piano vol. II*, Joan Munt.

## 5.12. *El Arca de Noé (Piano fácil)* de Dionisio de Pedro

No hay información sobre el autor. Tiene publicados varios libros de Teoría de la Música pensados para la clase de Lenguaje Musical.

**EL ARCA DE NOÉ (*Piano fácil*)** La obra *El Arca de Noé (Piano fácil)* está dividida en dos volúmenes y editada por Real Musical (Nueva Carisch) en 2007. Sólo se analiza el segundo volumen por no disponer del primero.

Según indica el propio compositor en el prólogo (pág. 3): “Esta colección de piezas fáciles para piano ha sido pensada con un doble propósito: [...] servir para el esparcimiento y persiguen un enfoque pedagógico, atendiendo tanto a la técnica pianística referida en este caso a: articulación, fraseo, diferentes formas de ataque (picado, ligado) etc. como a los distintos parámetros que intervienen en toda obra musical - ritmo (blancas, negras y corcheas en 2/4, 3/4 y 6/8), melodía (ámbito de quinta en tonalidades de máximo tres alteraciones, uso del modalismo como pentáfona o mayor tercer tipo), armonía (básicamente tonal) y forma (ABA o ABA’ con frases de 8 compases) -. [...] Las piezas siguen una dificultad progresiva y ésta condicionada por la intención descriptiva de las diferentes piezas.”

En la página 4 hay una breve explicación de la historia bíblica del Arca de Noé, antes de cada pieza hay un dibujo del animal tratado así como la presentación del ámbito en el que se mueve cada mano.

1. **León**, 7. *Maestoso*. Juega entre Re dórico, Re menor y Re Mayor. Como dificultad plantea las terceras en la mano izquierda.
2. **Canguro**, 9. *Allegro moderato*. Trabaja el contraste entre el *legato* y la articulación de dos en dos corcheas.



Figura 5.17: *El Elefante, El Arca de Noé*. de Pedro.

3. **Ardilla**, 11. *Andante tranquilo*. Pieza en La Mayor con la presentación de las semicorcheas como dificultad rítmica.
4. **Pato**, 13. *Allegretto*. La mano izquierda realiza exclusivamente el acompañamiento con diferentes intervalos con una nota pedal de sol en A y re en la parte central B.
5. **Gallina**, 15. *Andante*. Describe a la Gallina a través de la articulación en *staccato* y el descenso cromático de la mano izquierda. En la frase central contrasta con la articulación en *legato*.
6. **Perro**, 17. *Andante moderato*. Destaca el uso onomatopéyico del intervalo de séptima mayor imitando al ladrido del perro. Además del intercambio de manos entre la primera frase y la central también cambia de escala pasando de Fa Mayor a Fa mixolidio.
7. **Elefante**, 19. *Larghetto*. Como en otras piezas de otros compositores, el elefante está representado por acordes triadas que se mueven en la mano izquierda como un *ostinato*. Cuando se cambian los papeles en la frase central, la mano derecha se queda en el acorde de Do Mayor para facilitar el control de la melodía en la mano izquierda y las síncopas (Figura 5.17).
8. **Pulga**, 21. *Andante con moto*. Pieza basada en el intervalo de segunda mayor y menor y en el cambio de matiz en cada nota.
9. **Caballito de mar**, 23. *Andante*. Pieza basada en cinco notas de la escala hexátona (fa $\sharp$ -sol $\sharp$ -la $\sharp$ -do-mi). El acompañamiento de la mano izquierda es un *ostinato* de la escala ascendiendo y descendiendo en corcheas imitando el movimiento de los caballitos de mar.
10. **Camello**, 25. *Andante meno mosso*. El movimiento de los camellos al caminar está representado por la síncopa constante en la mano izquierda

del sib. El ritmo de negra con puntillo-dos semicorcheas y dos negras es el motivo rítmico base de la melodía.

11. ***Pavo Real***, 27. *Andante pomposo*. El carácter del Pavo Real lo podemos ver en el ritmo dáctilo en 6/8. Juega con el intercambio de papeles entre las manos y el acompañamiento en acordes lo realiza con una nota pedal.
12. ***Lluvia (Diluvio)***, 29. *Andante moderato*. Descripción muy gráfica de la lluvia por la nota repetida y los truenos (acordes tras una bajada cromática). La pieza se estructura por un gran *crescendo* que lleva al punto culminante en la mitad de la pieza y un gran *decrescendo* para terminar en el *pp* con el que empezó.
13. ***Paloma***, 31. *Allegretto*. Melodía sencilla de carácter pastoril dentro del ámbito de quinta en ambas manos.
14. ***Canto de agradecimiento***, 33. *Andante con moto*. Pieza tripartita ABA donde el material de A se basa en una melodía acompañada y el de B es un tratamiento polifónico. En A el acompañamiento lo realiza la mano izquierda con un movimiento en corcheas arpegiando el acorde ascendentemente y la mano derecha realiza una melodía que luego repite en tercetas.
15. ***Baile final***, 35. *Vals - Mazurca. Allegro mosso*. La melodía se desarrolla en la mano derecha con un cambio de posición en la parte central y mientras, la mano izquierda acompaña en acordes repetidos en el segundo y tercer pulso.

### 5.13. *Ocho piezas* de Alfonso Romero Asenjo

Compositor bilbaíno (1957 - ) que además del título superior de composición, también tiene los de piano (premio extraordinario fin de carrera), dirección de orquesta y teoría de la música. Es doctor y licenciado en Ciencias Económicas. Amplió estudios en UCLA y fue profesor invitado en Cornell University (Nueva York). Actualmente ejerce su docencia como catedrático de composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Dentro de su obra encontramos tres sinfonías, cinco conciertos (tres de ellos para piano), otra música orquestal, música para orquesta de cuerda, banda, cámara, coro, voz y piano. Cabe destacar su manejo de la orquestación y su flexibilidad de estilos, más allá

de las vanguardias clásicas, así como la influencia de su maestro Manuel Castillo, y de Karel Husa y Leo Brouwer.

Su obra para piano solo pertenecen a su primera etapa bien de cuando estudiaba la carrera o de unos pocos años después. Como él mismo explica: “en mi interés inicial por escribir música de piano pesaba que yo era “pianista profundo”, de los que ven el mundo a través de un teclado, y que mi maestro de composición fue Manuel Castillo, buen pianista, estrenó sus conciertos para piano y orquesta y otras obras de teclado. La pianista y catedrática del RCSMM, Ana Guijarro después tocó mucha de su obra y, curiosamente, también mi tercer concierto de piano. Yo estrené mis dos primeros conciertos para piano y orquesta (con la Orquesta de Córdoba, en 1990 y 1996) y otras piezas”.

Según Romero en la elaboración de las *Ocho piezas fáciles* y *Piezas para niños I* confluyeron dos razones. Por un lado el conocimiento consciente como pianista de la importancia de la literatura infantil donde encontramos composiciones de gran calidad y por otro el interés de Real Musical en publicar material que tuviera difusión..

Catálogo de la obra para piano: *Ocho piezas* (1992), *Dos preludios y estudio* (1993), *Cinco nocturnos* (1993), *Piezas para niños I* (1994) y *Sonatina* (1996).

**OCHO PIEZAS** Esta colección de piezas es de mayor dificultad que las *Piezas para niños I*, que se estudiarán a continuación, tanto por la exigencia que plantea desde el punto de vista técnico-interpretativo como el lenguaje utilizado que es más denso. La partitura está editada en 1992 por Real Musical Ed., viene digitada y tan sólo hay indicaciones de pedal en los finales de tres de las ocho piezas. El lenguaje que utiliza es tonal pero con acordes ampliados y busca el contraste a través de los cromatismos.

1. **Recuerdo.** Andante, pp. 2-3. Forma A-B-A con un centro tonal en *mi*. La parte A está planteada con una sencilla melodía en la mano derecha sobre las notas *mi-si* mientras que la mano izquierda acompaña con un *ostinato* de negras en *clusters* de cinco notas. La parte B contrasta por el cambio de acompañamiento que en corcheas realiza movimientos cromáticos sobre una nota tenida mientras que la derecha realiza una meloía algo más elaborada utilizando la escala armónica de *mi* menor.



2. **Melodía I.** Andante, pp. 4-5. Con centro tonal en *la* utiliza cromatismos que aportan color e incluso podemos hablar de el uso de escalas modales como la frigio. Melodía amable que está acompañada por arpeggios ascendente en corcheas que reparten entre ambas manos. Los apoyos melódicos dibujan una línea descente mientras que el bajo dibuja una línea ascendente.
3. **Coral.** Lento, p. 6. Pieza que se asemeja al Coral del *Álbum de la Juventud* de R. Schumann donde el reparto de la voces se va alternando en cada estrofa entre dos voces por cada mano o tres en la mano derecha y el bajo en la izquierda. Esto requiere el trabajo y control de las cuatro voces. No hay indicaciones de dinámica y en el final plantea distancias de décima como las reducciones de los Corales de Bach pero que no es fácil pianísticamente.
4. **Melodía II.** Allegretto, p. 7. La estructura de las frases de esta pieza no es regular (7+3+7). Sobre la melodía de la mano derecha la mano izquierda realiza un acompañamiento en acordes en blancas de tres notas que se amplía a cuatro. Luego lo modifica haciendo arpeggios de corcheas y en la reexposición los acordes percuten con ritmo de negras.
5. **Zorzico.** Lento, pp. 8-9. Forma triparita y tonalidad de *Mib* Mayor. A pesar de la indicación de Lento esta pieza plantea varias dificultades como los constantes saltos en el acompañamiento de la mano izquierda y el trabajo del 5/8.
6. **Marcha.** Andante, pp. 10-11. Pieza en *Mi* menor con ritmo dáctilo que plantea acordes arpegiados, octavas y saltos. La densidad va creciendo a medida que avanza la pieza así como la dinámica.
7. **Terceras.** Allegro, pp. 12-13. Trabajo de las terceras alternas con desplazamientos en Allegro y frases irregulares. Es una pieza exigente por los saltos, los cromatismos y la estructura de las frases que hacen del análisis una herramienta imprescindible.
8. **Soñando.** Andante, pp. 14-15. La complejidad de esta pieza radica en el control de la polifonía a cuatro voces que plantea así como los constantes cromatismos así como las notas tenidas y los cruces de manos que ellos plantean. También forma tripartita A-B-A'.

## 5.14. *Piezas para niños I* de Alfonso Romero Asenjo

Esta colección de nueve piezas, editadas por Real Musical en 1994, se ajustan perfectamente a su título ya que utiliza una textura clara. Las piezas están digitadas, de hecho alguna de ellas como *Lejana melodía* “demasiado” digitada. No hay indicaciones de pedal en ninguna de las piezas. En cinco de las nueve piezas escribe ambas manos en clave de Sol utilizando una tesitura por encima del do central.

1. ***Nana***. Lento, p. 2. Melodía acompañada que se divide cada cuatro compases por la estructura rítmica. La mano izquierda realiza el acompañamiento que consiste en dos voces en notas largas pero una de ellas es una nota tenida lo que plantea la primera dificultad técnica.
2. ***Canción para un día nublado***. Lento, p. 3. Pieza bipartita y tonal en Mi menor donde la melodía de la mano derecha se repite en la segunda parte con una modificación cadencial mientras que el acompañamiento pasa de hacer octavas en blancas a acordes de tres notas arpegiados.
3. ***Patricia***. Allegretto, p. 4. Pieza muy aguda ya que la nota más grave de la mano izquierda es el *la* central. La mano derecha realiza un acompañamiento en negras en *staccato* con dos diseños: sol-do y la-do. La melodía de la mano izquierda tiene la siguiente estructura: a-a'-b-b-a-a' donde cada una de estos motivos tiene dos compases de duración. La dificultad técnica que plantea es la coordinación entre la articulación *staccato* de la mano derecha y el *legato* de la izquierda.
4. ***Sofía***. Tranquilo, p. 5. Dos frases de ocho compases formadas por dos semifrases de cuatro compases y a su vez por grupos de dos compases ya que la melodía de la mano derecha descansa en una redonda cada dos compases. La melodía se repite íntegramente en la segunda frase y el acompañamiento cambia tan sólo de ritmo pasando a hacer negras pero percutiendo sólo en la primera y tercera parte. Pieza en Do Mayor pero elude la cadencia perfecta al final.
5. ***Un asunto complicado***. Allegretto, p. 6. Las manos comparten el espacio en el teclado por lo que una tiene que estar por encima. Son cuatro

semifrases de cuatro compases cada una donde la mano derecha hace un intervalo de segunda constante como un floreo en corcheas en *staccato* mientras que la mano izquierda contrasta con tres materiales diferentes: línea melódica en negras acentuadas descendente alternada con un *si* agudo tenido, melodía en *legato*, dos voces en notas largas tenidas y para acabar vuelve a reexponer el primero (Figura 5.18).



Figura 5.18: *Un asunto complicado*, *Piezas para niños I*, Alfonso Romero.

6. ***Lejana melodía***. Adagio, p. 7. Pieza bipartita (a-a') donde cada sección está formada por dos semifrases de cinco compases cada una excepto en la cadencia final que añade un compás más. La primera sección son dos voces en *legato* que se mueven de forma casi homófona y en la segunda sección añade una voz más en la mano derecha a distancia de terceras (única dificultad técnica a destacar). La pieza está en Mi eólico pero acaba en un acorde de Mi mayor que sorprende.
7. ***Hojas cayendo de los árboles***. Andante Tranquilo, pp. 8-9. Esta pieza es la mayor en dimensión de toda la colección. La estructura viene determinada por el cambio de escala (la menor-mi $\flat$  lidio-la menor) ya que la textura es la misma. La mano derecha realiza una melodía anacrúsica de ritmo constante corchea-negra con puntillo, mientras que la mano izquierda realiza un acompañamiento en corcheas con un acorde de tres notas arpegiado ascendentemente.
8. ***Un día precioso***. Andante, p. 10. En esta pieza vuelve a utilizar el recurso de las tres voces: melodía en la mano derecha y dos voces en la mano izquierda en blancas pero con una de ellas repitiendo nota durante grupos de cuatro compases. La estructura es de tres frases con dos semifrases cada una. Cada una de las primeras cinco semifrases tiene dos compases y la sexta y última semifrase tiene cuatro compases para cadenciar en Do Mayor.

9. **Recuerdo.** Lento, p. 11. Termina la colección con una pieza también con una estructura ternaria a pesar de sus cortas dimensiones (3+4+3). La melodía, en la mano izquierda y en valores largos, está en registro central-agudo y la distancia entre las manos no supera el intervalo de octava por lo que los desplazamientos por el teclado se realizan conjuntamente. El acompañamiento de la mano derecha realiza acordes de tres notas arpegiados acéfalos en sentido descendente en la primera y última frases y ascendente en la parte central.

### 5.15. *Piezas para piano a 2 manos. Muy fáciles* de Félix Sierra

Compositor bilbaíno, 1947, que ha desarrollado un importantísima labor docente sobre todo en el Lenguaje musical donde sus métodos y lecciones de entonación han formado a generaciones de músicos así como su docencia directa a estudiantes de pedagogía musical en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Estudió en el Conservatorio Superior de Música de Bilbao piano, clarinete y composición y posteriormente en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid las especialidades de Solfeo, Dirección de Orquesta, Musicología, Pedagogía Musical y Composición. Simultáneamente realiza estudios de Magisterio y más tarde de Ingeniería Industrial. Ha realizado estudios sobre distintos campos del conocimiento, particularmente en el área de las Humanidades: Dinámica de Grupos, sobre la obra de Freud, de Expresión Corporal y de Tecnología Musical en el C.S.I.C. con el Doctor Ingeniero Francisco Javier Sánchez González. Dentro de sus publicaciones destacan las obras de carácter didáctico: canto coral, piano a dos y cuatro manos, conjunto escolar, dúos, tríos y cuartetos de violines, guitarra, orquesta de cámara, etc. Aunque es en la pedagogía del Lenguaje donde ha plasmado toda su experiencia docente desde el Solfeo Interválico, publicado en 1987, las Lecciones de Entonación, Educación Auditiva, Lenguaje Musical hasta la última colección Para Cantar del 2009<sup>15</sup>.

Catálogo de su obra para piano: *Piezas para piano a 2 mano muy fáciles* (1997); *Piezas para piano a 4 y 6 manos* (1995); *Auras*, piano a cuatro manos (2002); *Veinte miniaturas para piano* (2008); *Suite de verano*, piano a cuatro manos

---

<sup>15</sup>Sacado de la página <http://ideamusica.es/contenido.asp?contenido=12643> consultada el 19/03/2014

(2010); *Éxitos latinos y españoles de hoy, de ayer, de siempre, para piano*, vol. 1 (2011); *Piano fácil: Antología de temas clásicos, internacionales, latinos y españoles* (2009); *Piano junior: Grandes éxitos del pop español* (2010).

**PIEZAS PARA PIANO A 2 MANOS. MUY FÁCILES** Esta obra para niños está editada por Real Musical en 1997 y dedicada “a mi sobrina Alejandra”.

Según explica el propio autor (p. 5):

esta colección de piezas muy fáciles tiene la pretensión de difrazar algunos ejercicios técnicos propios de un primer nivel en la enseñanza de piano. Se han utilizado, para este camuflaje, los cuatro mismos ingredientes que, en su día, utilizaron los Mozart y los Beethoven: ritmo, melodía armonía y forma. Si el resultado no es medianamente satisfactorio, la culpa es del cocinero, que, aunque tuvo en sus manos la mejor materia prima, no supo aplicar la receta convenientemente. También especifica que el único compás utilizado es el 2/4 y rítmicamente sólo aparecen blancas, negras y corcheas. La estructura formal de toda la colección es ABA y trabaja un variado rango de tonalidades para “desmitificar la equivocada relación alteraciones-dificultad” planteando hasta *Mi b* menor en la pieza número 8.

Las piezas aparecen digitadas atendiendo según indica a la corrección frente a la facilidad por ello en las notas repetidas indica cambio de dedo para trabajar los *legatos* a pesar de la dificultad técnica sobre todo en los primeros niveles. El autor deja a discreción del profesor la digitación más conveniente para cada alumno concreto.

1. **La elefanta**, Allegro, p. 7. Según la indicación del autor la intención de esta pieza es “trabajar la independencia de ataque en las dos manos: ligado en la derecha, suelto en la izquierda así como el ataque de muñeca y antebrazo en la mano izquierda”. Trabaja la posición fija sobre un *ostinato* de quinta *re-la* en la mano izquierda y la coordinación de fraseos contrapuestos.

2. **El cisne**, Adagio, p. 8. Pieza en estilo imitativo donde las manos se intercambian a cada compás el papel melódico protagonista en ritmo de corcheas mientras que la otra mano reposa en notas largas. También trabaja el contraste dinámico entre el *forte* y el *piano* entre las secciones. Ambas manos trabajan la posición fija pero sobre diferentes pentacordos por lo que además la distribución de los sostenidos de la armadura recae de forma asimétrica.
3. **El pelícano**, Andante tranquilo, p. 9. En la primera parte trabaja una melodía quebrada en corcheas en la mano derecha mientras que la mano izquierda realiza un acompañamiento en negras basado en una línea ascendente. En la parte central el acompañamiento en la mano izquierda se basa en una nota repetida a contratiempo mientras que la mano derecha realiza valores largos. El autor propone la digitación de cambio de dedos para tocar la nota repetida (Figura 5.19).



Figura 5.19: *El pelícano*, *Piezas para piano...*, Félix Sierra.

4. **La vaca**, Allegretto, p. 10. Con forma ABA' donde la diferencia entre las dos secciones A se produce en el cambio del acompañamiento de la mano izquierda de un semiestinato a acordes. En la parte central realiza la misma melodía que hemos escuchado en la sección A pero en la mano izquierda y en el modo mayor.
5. **La ardilla**, Moderato, p. 11. Trabajo de la nota repetida en figuración pequeña en la mano derecha. Las digitaciones son el autor pero él mismo indica en la presentación de las piezas que “en las notas repetidas de la mano izquierda (cc. 17 a 24), si el profesor lo estima oportuno, pueden realizarse con el mismo dedo (digitación inferior), de forma que se facilite la ejecución, centrando la atención en la mano derecha”.
6. **La lechuza**, Allegretto, p. 12. En esta pieza el autor trabaja el movimiento

paralelo de ambas manos sobre pentacordos diferentes y la articulación de *legato* de uno, dos y cuatro compases.

7. ***La tortuga***, Andante tranquilo, p. 13. La mano izquierda se desarrolla sólo sobre cuatro notas y para ello el autor propone dos diferentes digitaciones para trabajar las teclas negras. En la mano derecha vuelve a trabajar la nota repetida en la parte central.
8. ***La osa***, Andantino, p. 14. Lo más sorprendente de esta pieza es la armadura con seis bemoles. El planteamiento de trabajo de ambas manos es la escala pentatónica sobre teclas negras. El autor además indica su intención de diferenciar el ataque de muñeca y antebrazo en la izquierda y *legato* simultáneamente en la derecha así como el acompañamiento en contratiempo.
9. ***El pájaro carpintero***, Allegro, p. 15. Esta pieza trabaja los mismos elementos que en la anterior pero intercambiando el papel de las manos y la tonalidad que utiliza es Mi M.
10. ***Hormigas***, Andantino, p. 16. Esta pieza es la única en la que la reexposición está variada planteando pequeñas variaciones melódicas. El acompañamiento en la mano izquierda se basa en el movimiento del Bajo Alberti y las notas dobles en la parte central. En la mano derecha se producen pequeños desplazamientos indicados con la digitación aunque la melodía se realiza en posición fija.

## 5.16. ***Jocs, set bagatel · les per a piano* de Francesc Taverna-Bech**

Compositor nacido en Barcelona (1932 - 2010) formado en su ciudad natal en piano, composición y violín. En 1973 empezó su dedicación a la crítica musical a la vez que intensificó la actividad como compositor. Tiene un amplio catálogo de obras para orquesta, música de cámara, instrumento a solo y música vocal. Ha formado parte también en jurados de concursos de composición y de interpretación y ha colaborado en las actividades de la Universitat Catalana d'Estiu de Prada de Conflent (Francia). El Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya le dedicó el volumen 12 de la colección Compositores Catalanes del cual son autores Jordi Maluquer y Josep Ll. Guzman.

Su estilo compositivo<sup>16</sup> evoluciona desde postulados neoclásicos (*Suite Catalana*) hasta planteamientos de carácter atonal y serialista (*Calidoscopi*, *Díptic*, *Climes*, *Gèminis*), para después iniciar con las experiencias extraídas de estas dos vertientes una sola vía que une las anteriores y que tiene un contenido marcadamente expresivo (*Temperaments*, *Proses disperses*) aunque en ciertos momentos volvió a los primeros estilos (*Camins Somorts*, *Auguris*, etc.).

Catálogo de la obra para piano: *Suite catalana* (Clivis, 1960); *Sonata núm. 1 “Auguris”* (1962); *Sonata núm. 2 (Homenatge a Béla Bartók)* (1976); *Camins somorts (Homenatge a F. Mompou)* (1988); *Acròstic* (1986); *Al voltant d’un tema de Schubert* (1993); *Sonata núm. 3* (1998); *En blanc i blaus de lluna* (Clivis, 2007); *Cinc peces breus* (Clivis, 2004); *Cinc nocturns urbans* (Clivis, 2007); *Calidoscopi I* (Clivis, 2010).

**JOCS, SET BAGATEL · LES PER A PIANO** Editada por Amalgama Edicions en 1995. Subtítulo: “*als amics de l’Espill, de Berga*”. Cada una de las bagatelas está fechada por lo que sólo se ajusta al periodo de estudio las número 1, 3 y 6. El orden cronológico de las piezas es nº 7 (junio de 1969), nº 4 (junio de 1971), nº 2 y 5 (octubre de 1971), nº 3 y 6 (octubre de 1976) y por último nº 1 (1972/abril 1994).

1. **Preludi**, 3. Sucesión de pequeñas frases que se articulan mediante el reposo en notas largas. Movimiento cromático de quintas en ambas manos articuladas cada dos. En el tercer sistema sigue con el planteamiento de la articulación cada dos corcheas pero trabajando las notas tenidas. Para terminar aumenta la densidad ampliando a la octava en la mano derecha con la dificultad de la extensión que conlleva. El movimiento constante cromático hace que no se perciba ningún centro tonal si no que es un constante cambio dentro de la estabilidad del planteamiento. Parece como si se repitiera pero nunca repite la misma disposición lo que hace que sea una pieza difícil de lectura y comprensión.
2. **Politonal I**. Poco mosso  $\text{♩} = 56$ , 4-5.
3. **D’un vell quadern**. Allegretto  $\text{♩} = 88$ , 5. Pieza muy breve con planteamiento de melodía acompañada. La mano derecha realiza una sencilla melodía de cuatro compases en posición fija, que se divide en dos voces en

<sup>16</sup>Sacado de [www.clivis.cat/es/42\\_taverna-bech-francesc](http://www.clivis.cat/es/42_taverna-bech-francesc) consultada el 15/07/15



los siguientes cuatro compases (la segunda con un marcado cromatismo) y finaliza con el planteamiento inicial. El acompañamiento contrasta por las extensiones y desplazamientos por el teclado.

4. *Berceuse*. Andante  $\text{♩} \cdot = 58$ , 6-7.
5. *Politonal II*. Andante  $\text{♩} = 100-104$ , 7.
6. *Per als nens*. Moderato  $\text{♩} = 92$ , 8-9. De nuevo plantea en esta pieza el trabajo de intervalos en ambas manos como cuatro líneas independientes. El título de esta pieza es la razón para incluir esta obra en este estudio.
7. *Anelles*. Vivo  $\text{♩} \cdot = 108-116$ , 9-10.

## 5.17. *Suite Mágica. Suite para piano, op.44 nº 2* de Jaume Torrent

Torrent (1953 - ) es un guitarrista que ha desarrollado una intensa e ininterrumpida actividad concertística, actuando en importantes festivales internacionales de música de Europa. Así mismo es muy importante su labor pedagógica tanto en España como en el extranjero en diversos cursos. Ha grabado las integrales de obras para guitarra de Villa-Lobos y de Turina, la primera grabación en Video-Disc del Concierto de Aranjuez de Rodrigo, y de la Fantasía para arpa y guitarra de Montsalvatge. Como compositor tiene un catálogo extenso para guitarra, aportando aspectos innovadores a la técnica del instrumento, proporcionándole texturas de amplia concepción polifónica.

**SUITE MÁGICA. SUITE PARA PIANO. Op. 44 nº 2** Obra editada por Boileau en 1996, y como subtítulo especifica “de mediana dificultad”.

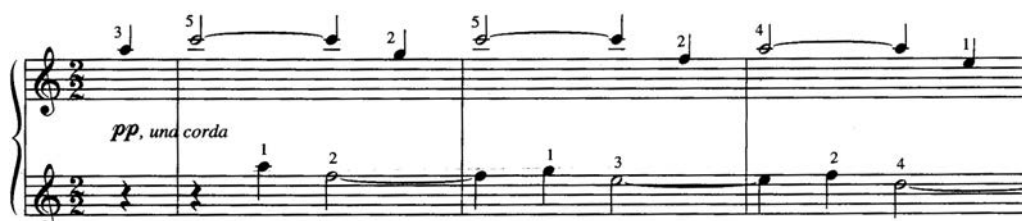


Figura 5.20: “Coral de estrellas”, *Suite Mágica*. Torrent.

1. ***El árbol de cristal***. *Andante moderato*. Pieza sin barras de compás que plantea la dificultad de grandes arpeggios distribuidos entre las dos manos o sólo en la mano izquierda. La elección de la dinámica en *pp* o *p*, la textura y el registro utilizado están acordes con el título y con la imagen sonora que lleva implícita.
2. ***Alborada***. *Allegro (Rondino I)*. Estructura ABACA' donde el acompañamiento en A sirve como apoyo rítmico (en la segunda parte del 3/4) y en terceras que van descendiendo. En B y C se utiliza el mismo material pero hay más imitaciones, contestaciones entre las dos manos e incluso la mano izquierda toma el papel de la melodía. A' acaba con un acompañamiento en la mano izquierda en *ostinato* repitiendo las terceras para terminar con movimiento paralelo. A lo largo de la pieza hay una gran riqueza cromática pero sin perder la referencia a la nota Fa como eje.
3. ***Coral de estrellas***. *Andante - Meno mosso. Religioso* (Figura 5.20 en la página anterior). La pieza puede dividirse en tres partes: la primera es imitativa por inversión, la segunda como un coral de cuatro voces y la última reexpone la textura de la primera pero sin las barras de compás y sobre un acorde en *ff* (la-reb-mi) que se mantiene hasta el acorde final.
4. ***La hormiga y elefante***. *Allegro vivo - Lentamente - Tempo primo - Lentamente*. El compositor, para representar a los dos animales, utiliza un material muy gráfico basado en el tempo, la tesitura y la ligereza de la hormiga (notas dobles en el acompañamiento y escala ascendente en la mano derecha y saltos de quinta descendentes) frente a la pesadez del elefante (*ostinato* rítmico en la mano izquierda en negras, reb-mib-fab que descende a La, y la mano derecha llena de cromatismos, apoyaturas y octavas).
5. ***La canción que me cantaba la luna***, 16-18. *Lento assai - Andante*. Estructura tripartita ABA y escritura sin barras de compás en la sección A. El material de A está basado en un movimiento constante de corcheas repartidas entre las dos manos y algunas de ellas se mantienen creando una melodía implícita. Toda la sección se desarrolla sobre una pedal de Sol que se rompe en el último sistema descendiendo hasta un acorde de Do. En la sección B las manos van alternándose con notas dobles y constantes cambios de octava.
6. ***El príncipe bailarín***. *Allegretto (Rondino II)*. El autor vuelve a utilizar

la forma Rondó. Pieza muy vital con constantes cromatismos, alternancias de manos, notas repetidas, etc., que integra todas las dificultades técnico-musicales que han aparecido a lo largo de toda la obra.

## Capítulo 6

### Música pura

Las piezas que aparecen a continuación son aquellas que no buscan acercar el lenguaje a las nuevas tendencias, aunque la tonalidad esté expandida en muchas de ellas, y tampoco pueden encuadrarse en la música descriptiva ya que no buscan representar musicalmente imágenes, ni estados de ánimo, etc.. Se incluye la obra de Carmen Santiago de Meras porque aunque en su origen cada pieza representa el carácter y personalidad de sus alumnos, no es una descripción que pueda ser entendida por un estudiante de grado elemental.

Exceptuando la obra de A. Roch que data de 1977 y la de A. Tolmos, que es de 2008-2014, la mayoría de las obras son de la última década del siglo XX.

#### 6.1. *Tres Peces Breus* Op. 8 de Salvador Brotons

La biografía y catálogo de obras está en la sección 4.1 en la página 182.

***TRES PECES BREUS* Op. 8.** Estas *Tres Piezas* fueron compuestas en el otoño de 1975 y fueron ligeramente modificadas en una posterior revisión en 1981 (aunque en la partitura aparece en la nota final: “Barcelona, Novembre 1975. Revisió, 1992”). Están editadas en Barcelona por CLIVIS Publicacions en 1993 y consta de 10 páginas.

Según la introducción a la edición son piezas de juventud sencillas y adecuadas para jóvenes pianistas. Las dos primeras tienen un planteamiento opuesto tanto por la textura utilizada como por el carácter de las piezas y en la tercera encontramos grandes similitudes con el lenguaje de Prokofiev. Pero los constantes movimientos por el teclado, las extensiones, las indicaciones metronómicas, la exigencia de control de las dinámicas y el lenguaje utilizado hacen de estas *Tres peces breus* unas piezas más adecuadas para pianistas que ya tengan una base sólida y estén o bien en el último curso del Grado Elemental o preferiblemente en las Enseñanzas Profesionales.

1. I, 4 - 5. Allegretto,  $\text{♩} = 168$ . Polifonía a dos voces con constantes cambios de compás. Ambas manos se mueven por el teclado libremente con amplias extensiones y cromatismos. La indicación de *tempo* plantea una gran dificultad de ejecución. Es una pieza compleja tanto por los constantes cambios de registro como por el lenguaje atonal. En el compás 27 se produce una reexposición literal con una modificación cadencial acabando sorprendentemente en cadencia perfecta.
2. II, 6 - 7. Andantino,  $\text{♩} = 80$ . Pieza con forma tripartita que desarrolla una tierna melodía con un acompañamiento sencillo. Contrasta con la primer pieza en carácter pero el planteamiento melódico es muy similar donde la línea melódica (mano derecha) se quiebra frecuentemente por los cambios de octava. El diseño melódico está estructurado en bloques de dos compases donde el primero realiza un movimiento en corcheas y en el segundo una nota larga. Todas estas notas largas dibujan una escala descendente. El acompañamiento de la mano izquierda lo realiza en amplios acordes de hasta cuatro notas con extensión entre el intervalo de sexta y de octava. En la parte central, entre los compases 57 a 62, cambia el tipo de acompañamiento y el contraste queda algo reforzado por la indicación *Movendo un poco*  $\text{♩} = 96$ .
3. III, 8 - 10. Allegro marcato,  $\text{♩} = 152$ . Pieza enérgica y rítmica *alla Prokofiev* de gran dificultad por la gran velocidad y la coordinación con constantes cambios en el rol de cada mano. Presenta un tema de cuatro compases en ambas manos a distancia de octava que aparece repetidas veces: c. 77 en la mano izquierda mientras la mano derecha acompaña con acordes repetidos; c. 96 como el c. 73 pero una octava por encima y en el c. 100 aparece lo mismo que en el c. 77 pero intercambiando los papeles las manos y por último en el c. 111 aparece por última vez para ir diluyéndose.

## 6.2. *Salt de les maces, sobre un tema de la Patum de Joan Trullàs* de Agustí Comà Alabert

Violinista y compositor nacido en 1961. Estudió piano y violín y a los doce años se trasladó al Conservatorio Superior Municipal de Barcelona, donde estudió armonía, contrapunto, fuga y composición. Como violinista fue aceptado en 1983 como miembro de la Academia Menuhim y de la Camerana Lysy.

Como compositor desarrolla un lenguaje postwagenriano y de estética de la música europea de principios del S. XX. Demuestra gran libertad en los procesos discursivos y la tonalidad (a pesar de no llegar al serialismo). Tiene como fuente de inspiración la música popular gerundense y las melodías sefarditas, y se caracteriza por el alejamiento de la artificiosidad y unos sólidos principios estructurales<sup>1</sup>.

***SALT DE LES MACES, sobre el tema de la Patum de Joan Trullàs Vivó*** La obra está publicada en 1995 por Amalgama, dedicada y firmada: “a la meva filla Caterina y Girona, maig 1991”.

Esta obra la compuso, según información del propio compositor, “para un nivel avanzado de Grado Elemental con motivo del concurso de piano "Premi Ciutat de Berga" que se convocó desde 1986 hasta por lo menos 2006, y donde en la fase de Nivel Elemental se interpretaban a veces obras inéditas de compositores actuales”. Como el propio título indica la obra se basa en la obra *Ball de les Maces* de Joan Trullàs i Vivó compuesta en Berga en junio de 1953, estrenada en junio de 1963 y editada por Amalgama Edicions en 1995 que aparece acompañada por un instrumento de percusión indeterminada (tambor).

Juganer i decidit, ♩ = 112-120, 3 páginas. A partir del compás veinte aparece la cita literal de la melodía de la obra de Joan Trullàs pero en sib lidio aunque no mantiene la misma estructura formal (introducción-A-A-B-B-A-A-B-Coda) si no que plantea una gran introducción (cc. 1-19)-A-B-A'-Coda. La melodía a partir del compás treinta y nueve aparece modificada con cromatismos. Plantea diversas dificultades técnicas tanto extensos *glissandi* (de casi dos octavas) en

---

<sup>1</sup>Sacado de la página de la editorial <http://www.trito.es/author/es/30435/Agusti-Coma-Alabert.html> consultada el 02/04/14

el acompañamiento como cruces de manos, manos alternas y la percusión en la tapa del piano con el puño derecho.

### 6.3. *Balletó* de Manuel Oltra Ferrer

Pianista nacido en Valencia (1922 - 2012) que ha residido y desarrollado su actividad docente en Cataluña como catedrático de armonía, contrapunto y formas musicales en el Conservatorio Superior Municipal de Barcelona. Se formó con Font Sabaté, Zamacois, Gibert y Toldrà entre otros. Su actividad como compositor es extensa y variada, abarcando prácticamente todos los géneros: obras de cámara, obras sinfónicas, obra de cámara para diversos conjuntos, obras sinfónicas, obras corales a capella o con acompañamiento musical y obras para còbala. Cabe destacar las armonizaciones de canciones y danzas tradicionales para diversas formaciones vocales e instrumentales así como poemas musicales para coro y lieder sobre textos de Pere Quart, García Lorca, Rafael Alberti, etc<sup>2</sup>.

Catálogo obra para piano: Balletó (1996), Seguici (1997), Tres apunts (1997), Variacions característiques sobre un tema de P. Palou (1996) y Ejercicios de Acompañamiento

**BALLETÓ** Se indica “Para el grado elemental” en la contraportada dentro del catálogo de obras del compositor). Editada en 1996 por Boileau.

Allegretto  $\text{♩} \cdot = 60$ . Breve pieza de dos páginas que se estructura en tres episodios diferenciados por la doble barra y por el desarrollo del material. El primero se basada en un bajo ostinado sobre el intervalo de quinta (do-sol) mientras que la mano derecha realiza una sencilla melodía, que se articula cada cuatro compases, basada en los saltos en *staccato* y el movimiento en posición fija en semicorcheas. El segundo episodio trabaja sobre las mismas dificultades pero añade las notas tenidas en la mano derecha mientras que la mano izquierda realiza un acompañamiento en *staccato* con un arpeggio ascendente (fundamental-quinta-séptima) en corcheas. El último episodio es una especie de resumen que recopila los materiales que han aparecido añadiendo las terceras en *staccato*. La pieza está en *Do* pero ya desde el principio añade el sib buscando la sonoridad

---

<sup>2</sup>Sacado de [www.accompositors.com](http://www.accompositors.com) consultada el 29/08/2012 y de [www.musicsperlacobla.com](http://www.musicsperlacobla.com) consultada el 12/03/2012

de la escala mixolidia y en el segundo episodio añade color con un breve paso por *Re<sup>b</sup> Mayor* para después pasar por la escala de la dórico. Acaba con una dominante-tónica clara en la unión de los dos últimos episodios mientras ue en el final evita la cadencia perfecta volviendo a la escala mixolidia y buscando la cadencia plagal final.

En esta pieza plantea la coordinación de las manos por los cambios rápidos de articulación y de papel (melodía-acompañamiento), el trabajo de la muñeca y los desplazamientos y extensiones.

## 6.4. *Seguici* de Manuel Oltra Ferrer

Tanto la biografía como el catálogo de obras del autor ya están estudiadas anteriormente (ver apartado 6.3 en la página anterior).

**SEGUICI** Andante ♩ = 60. Seguici significa el cortejo y presenta una textura de melodía acompañada con una escritura sencilla, aunque no elemental, y transparente y con pocos desplazamientos. Tiene un centro tonal en *sol* aunque está plagada de interesantes cromatismos. Toda la pieza se construye sobre el material rítmico-melódico de inicio pero cada vez es distinto por las constantes alteraciones, aunque éstos no suponen en ningún momento una pérdida de sensación tonal. Técnicamente es una pieza adecuada para el Grado Elemental. La pieza está editada por Amalgama en 1997.

## 6.5. *Cardinals, per a piano* de Pedro Pardo

Nacido en Lleida (1974 - ) estudió en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona Composición, Piano, Dirección y Solfeo. Ha obtenido diversos premios tanto en el campo de la composición, dirección y como intérprete. Tiene grabaciones tanto como director de coro y orquesta como intérprete. Es el director y fundador de la Jove Orquestra de Cerdanyola, así como el director artístico del festival de música contemporánea SINCRÒNIC. También está implicado en proyectos pedagógicos como director musical de los espectáculos “Bim-bom, nadons al Palau” y “Zig-zag, passets cap al Palau”.



Catálogo de la obra para piano: además de la pieza analizada también tiene para cuatro manos *3 Bs a quatre*, que consta de tres piezas: Bachiana, Brahmsiana y Bartókiana (2005).

Aunque la edición, de Periferia Sheet Music, es del 2005 todas las piezas están fechadas en 2002.

1. **Nord**,  $\text{♩} = 60$ , p. 3. Sobre un *ostinato* rítmico en la mano izquierda, la mano derecha realiza una sencilla melodía. Forma aa'a donde la diferencia es que la melodía de la parte central está desarrollada y además todo transportado una tercera ascendente.
2. **Sud**,  $\text{♩} = 100$ , p. 4. De nuevo vuelve a plantear el acompañamiento en *ostinato*. En la primera parte en corcheas ascendentes y descendentes y en la segunda parte, repitiendo la misma melodía, con intervalos de quintas paralelas. Trabaja la nota repetida tanto en la melodía como en el acompañamiento en quintas.
3. **Est**,  $\text{♩} = 100$ , p. 5. Forma tripartita como la primera pieza donde la parte central está transportada ascendentemente (una tercera en la mano izquierda y una segunda en la derecha). Trabaja el *staccato* y de nuevo la nota repetida.
4. **Oest**,  $\text{♩} = 70$ , p. 6. Con el mismo planteamiento de las piezas anteriores trabaja la diferenciación entre el *staccato* y el *legato* así como la articulación de dos en dos.
5. **Cardinals**,  $\text{♩} = 80$ , p. 7. Esta última pieza se basa en el material que ha utilizado en todas las piezas anteriores como a modo de resumen. Comienza con el material de la primera pieza, *Nord*, pero modifica el compás del 6/8 al 4/4. Luego utiliza el acompañamiento de *Est* y *Sud* y sobre éste reaparecen los motivos melódicos de *Oest* para terminar con la melodía de *Est*.

## 6.6. *Titianas. Cuatro piezas fáciles + una “non troppo facile”* de Anton Roch

Compositor y violinista alicantino cuyo verdadero nombre era Antonio García Rubio. Fue también profesor del Conservatorio Superior de Música de Murcia.

Está dedicada “Con permiso de Claude Debussy, y con sus palabras, redacto mi personal dedicatoria: A mi pequeña Titina, con las tiernas excusas de su yayo por lo que viene a continuación”. Editada por Unión Musical Española en 1981, copyright de 1977.

1. **I.** Andantino quasi Allegretto, 1. Melodía acompañada en posición fija, pentacordo *re-la* en la mano derecha y el tetracordo *mi-la* en la izquierda. Busca constantemente la coincidencia del intervalo de séptima y octava entre ambas manos teniendo la nota *sol* como centro tonal.
2. **II.** Allegretto comodo, non troppo vivo, 2-3. Sobre un *ostinato* en la mano izquierda sobre las notas *sol-do#* la mano derecha realiza una melodía basada en la nota repetida de *re* en corcheas. Rítmicamente plantea como dificultades el tresillo de negras frente al ritmo de corcheas (cuatro contra tres) y el ritmo de semicorchea con puntillo fusa.
3. **III.** Allegro deciso, 4-6. Las manos se van alternando casi cada compás y realizando un *ostinato* en semicorcheas sobre las notas *fa-do* y la mano derecha la nota repetida *sol*.
4. **IV.** Molto Adagio, 7-9. La novedad que plantea en esta pieza es la escritura en tres pentagramas y los constantes cambios de compás del 3/4 al 2/4. El último pentagrama se reserva para el registro grave del teclado lo que provoca grandes desplazamientos en la mano izquierda. En los dos pentagramas superiores, registro medio-agudo, se desarrolla las melodías por movimiento paralelo y a distancia de cuarta a la que se van superponiendo más voces con el mismo tratamiento homófono.
5. **V.** 1. Allegro assai mosso; 2. Allegro comodo, non troppo vivo; 3. Allegro comodo, non troppo vivo - Assai Lento, Rubato; 4. Allegretto giocoso, 10-29. No se analiza por no ajustarse al objeto de estudio por las dificultades planteadas así como por la dimensión de la pieza.

## 6.7. 3 *Miniaturas para piano* de Josep Roda

Compositor y Director de Orquesta de Sant Mateu (Castellón, 1947 - ) que estudia en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona con Joan Pich Santasusana, Manuel Oltra, Xavier Montsalvatge y Antoni Ros Marbà.

Gran parte de su actividad profesional se ha centrado en la dirección de orquesta y en su labor pedagógica en Secundaria, Catedrático de Armonía, Contrapunto y Acompañamiento del Conservatorio Superior de Música de Barcelona, Inspector de Educación en la especialidad de Música del Departamento de Educación de la Generalitat de Cataluña.

También cuenta con numerosas publicaciones sobre la enseñanza y el aprendizaje de la música, una historia de la música en Cataluña y en el país valenciano titulada “Música i músics a casa nostra” y libros de texto sobre educación musical en Primària, Secundaria y Bachillerato, con CDs y guías didácticas.

En el catálogo de su obra para piano sólo figura *3 miniaturas para piano* y según la presentación del propio compositor en su página web ([http://www.joseproda.com/?page\\_id=800](http://www.joseproda.com/?page_id=800)) “Son tres obras breves y fáciles para piano. Muy útiles para niños, jóvenes y personas que quieran disfrutar tocando el instrumento.”

**3 MINIATURAS PARA PIANO** La edición impresa corre a cargo de Periferia Sheet Music, 2005 y en la página del autor<sup>3</sup> aparece la edición revisada del autor de 2013. En la última revisión cambia el nombre de la primera pieza por *Romança sense paraules*.

1. ***Petita romança sense paraules*** (2000), “a Cinta Ballesté”. Allegretto ma non troppo. Con forma tripartita (ABA) y un lenguaje armónico tonal desarrolla dos líneas melódicas en  $\downarrow \cdot$  donde el acompañamiento en arpeggios de tresillos descendentes de corcheas se desarrolla en la mano derecha. La parte central contrasta por el aumento de dinámica y el cambio rítmico de la melodía aunque el acompañamiento sigue manteniendo rellenando el motor de los tresillos.
2. ***Para Ingrid*** (2004), “a Ingrid Castaño”. Moderato. En esta pieza de nuevo plantea la forma tripartita y también la melodía duplicada en ambas manos mientras la mano derecha también rellena a contratiempo aunque en esta pieza en ritmo binario. Se parece en el planteamiento a la primera pieza del Álbum de la Juventud de Schumann.

---

<sup>3</sup>[http://www.joseproda.com/wp-content/uploads/2014/03/3-miniaturas-para-piano\\_Josep-Roda.pdf](http://www.joseproda.com/wp-content/uploads/2014/03/3-miniaturas-para-piano_Josep-Roda.pdf) consultada el 11 de mayo de 2015

3. ***Un minuto*** (2005), “a Nicole Mesa”. Andantino. En esta pieza cambia el planteamiento de las dos primeras con una melodía de en la mano derecha acompañada en la izquierda de forma fragmentada. En la segunda parte se intercambian los papeles ambas manos manteniendo exactamente las mismas notas para en los últimos tres compases volver a intercambiarse justo para cadenciar.

Estas tres piezas son adecuadas para el trabajo en el Grado Elemental por su sencillez en el planteamiento formal, armónico y musical, pero el compositor no pretende buscar un lenguaje novedoso ni arriesga en las dificultades técnicas.

## 6.8. ***El Cuaderno de Claudia*** de Vicente Roncero

*El Cuaderno de Claudia* está editado por Ed. Piles en 2007. La mayoría de las piezas están fechadas en L’Elia, entre marzo de 1988 y diciembre 2001 y el copyright es del 2005.

Utiliza un lenguaje claro, en ocasiones totalmente tonal que luego va ampliando por los cromatismos y también introduce notación no convencional, que explica en la p. 22, como mantener sonidos durante determinados segundos, *clusters*, diferentes tipos de calderón y prolongar el sonido hasta que se apague (*lasciare vibrare*). A pesar de utilizar estos recursos se incluye en este apartado porque no se aleja de la tonalidad en ningún momento. Están ordenadas por orden de dificultad.

- I. ***¿Dónde?*** Allegro molto misterioso  $\text{♩} = 100-112$ , p. 3. Sobre un acompañamiento en la mano derecha de *clusters* de cinco notas (*do-sol*) la mano izquierda realiza una sencilla melodía en posición fija donde trabaja la diferenciación entre el *staccato* y la articulación cada dos corcheas.
- II. ***Puzzle nº 1***, Andante  $\text{♩} = 66$ , pp. 4 y 5. El autor plantea siete sistemas, tres de ellos en blanco para el pianista escriba su propia música, e indica que se toquen en el orden que se quiera, repitiendo las veces que se quiera e incluso modificando la altura. El material melódico es muy sencillo en posición fija sobre los pentacordos *do-sol* y *la-mi* y rítmicamente plantea negras.

- III. *Andante, ¿Tranquillo?*,  $\text{♩} = 60-69$ , pp. 6 y 7. Sobre un *ostinato* rítmico en la mano izquierda la mano derecha desarrolla una melodía que se mueve cromáticamente en un ámbito de octava en *legato*. La pieza tiene un planteamiento dinámico muy amplio con matices contrastantes como un gran *crescendo* desde el *pp* (c. 21) hasta el *ff* del c. 38 para llegar al *p subito* e *perdendosi* dos compases después. También trabaja la coordinación e independencia de manos con las síncopas de la melodía sobre la estabilidad rítmica de la mano izquierda (Figura 6.1). Firmada en septiembre de 1997.



Figura 6.1: *Andante ¿Tranquillo?*, *El cuaderno de Claudia*, Vicente Roncero.

- IV. *Un cuento muy corto*, Tempo di marcia ma scherzando  $\text{♩} = 120-140$ , p. 8. Dos líneas independientes escritas en un mismo pentagrama. Trabajo de las articulaciones y la coordinación e independencia de las manos. La mano izquierda juega con las notas del acorde de *Do M* en segunda posición. Firmada en octubre de 1997.
- V. *El misterio del agua*, Andantino, ma misterioso  $\text{♩} = 100$ , p. 9. La mano derecha realiza un *ostinato* sobre las notas *do-re-sol-re* en semicorcheas mientras la mano izquierda lleva una sencilla melodía. Trabaja la coordinación y el encaje de las manos así como la precisión rítmica y técnica digital. Firmada en marzo de 1988.
- VI. *Puzzle nº 2*, Andante, pp. 10 y 11. Vuelve al mismo planteamiento del primer Puzzle pero con motivos más complicados rítmicamente con contratiempos y semicorcheas.
- VII. *El gato de Samuel*, Allegretto molto felino,  $\text{♩} = 112$ , pp. 12 y 13. Forma introducción-A-introducción-A'-Coda. El material de la introducción y coda es el mismo y tan sólo cambia la dimensión. Se basa en el intervalo de segunda y las manos van alternándose. Las secciones vienen definidas por los calderones y la diferencia entre A y A' es que las manos

se intercambian los papeles y que el material melódico es distinto, más amplio el de la mano derecha. Firmada en octubre de 1997.

- VIII. ***El arlequín y la nube***, Allegro semplice  $\text{♩} = 126$ , pp. 14 y 15. La mano izquierda hace un *ostinato* rítmico-melódico de dos compases y muy elaborado con diferentes articulaciones mientras que la mano derecha hace una melodía de cuatro compases que va repitiendo y variando. La velocidad que marca el compositor la hace una pieza complicada. Firmada en diciembre de 1988.
- IX. ***Azul en tus ojos***, Andante molto *cantabile*  $\text{♩} = 82$ , pp. 16 y 17. En esta pieza vuelve a plantear el bajo en *ostinato* pero mucho más complicado ya que se va adaptando y modulando. La melodía está llena de síncopas y en la parte central tiene un pasaje en cuartas paralelas. Firmada en enero 1997.
- X. ***Melodia grave per a due voci e due tempi***, Largo. Misura poco *ad libitum*, pp. 18 y 19. Como su nombre indica son dos voces independientes sin medida que se mantienen según está indicado, determinados segundos o *ad libitum*. Además la estructura de las partes viene definida por los cambios de tempo (*Largo-Molto piu mosso-Primo tempo-Molto piu mosso-Primo tempo*). Firmada en diciembre de 2001.
- XI. ***Puzzle nº3***, Allegro con moto e veloce, ma no molto mesurato, pp. 20 y 21. Este último puzzle añade la opción de que el pianista incluya los matices dinámicos y agógicos y las articulaciones que quiera. Los motivos que plantea incluyen desplazamientos, la línea melódica repartida entre ambas manos y *clusters*.
- XII. ***En la mañana***, Andantino molto espressivo  $\text{♩} = 66$ , pp. 23-25. Forma ABA'. En esta pieza de nuevo plantea la textura de melodía acompañada con la mano izquierda un *ostinato* que obliga al paso del pulgar por la disposición. En la parte central el acompañamiento cambia a octavas quebradas produciéndose superposiciones y cruces entre ambas manos. Es una pieza compleja por el material utilizado y la coordinación de todos los elementos.
- XIII. ***¿.....? Hum...! No sé, no sé...*** Moderato, moderato  $\text{♩} = 58$ , pp. 26 y 27. Para terminar en esta pieza une todas las dificultades presentadas en una forma libre que alterna pasajes polifónicos lentos con secciones más

movidas con octavas quebradas y *clusters*. La dificultad principal es la densidad de la textura, la adaptación a cada uno de los planteamientos, los constantes desplazamientos, la coordinación y el control de las dinámicas y las articulaciones, lo que la convierte en una pieza compleja para el repertorio elemental.

## 6.9. *Rasgos infantiles, 40 pequeñas piezas para piano* de Carmen Santiago de Merás

Según Hertha Gallego de Torres<sup>4</sup> *Rasgos infantiles* está escrita en 1981 “pensando en esas generaciones de niños a los que impartió solfeo en las aulas que entonces estaban en lo que es hoy el Teatro Real (las que yo conocí). Ah, la nostalgia.”

Carmen Santiago de Merás nació en Oviedo (1917 - 2005) y compaginó la labor docente con la compositiva además de ser una excelente pianista. Estudió en el Conservatorio de Madrid (donde posteriormente llegaría a ser profesora) con Julio Gómez.

Sus composiciones se centran principalmente en la música vocal y piezas para piano.

Catálogo de obras: *Los Picos de Europa*, 1959; *Enteliquias*, 1961; *El circo*, 1962; *Seis variaciones sobre viejo coral*, 1980; *Rasgos infantiles* 1981.

**RASGOS INFANTILES** Pertenece a la colección “El piano actual en España, Fundación Hazen Hosseschruders”, Ed. Alpuerto con la ayuda del Fondo de Sinfónicos de la Sociedad General de Autores de España, 1994.

Todas son piezas cortas entre, 16 y 24 cc., sin repeticiones, que a lo sumo se alargan un par de compases con pequeñas codettas. Representan a determinados alumnos de la compositora por lo que cada pieza tiene su “personalidad” marcada por la indicación de carácter inicial y una escritura llena de detalles en cuanto a articulaciones, fraseo, matices, etc. Se analizan las piezas atendiendo a las dificultades musicales y técnicas que plantea en cada una de ellas y que se van

---

<sup>4</sup><http://2epoca.sulponticello.com/el-dia-internacional-de-la-mujer-nos-trae-un-variado-programa> consultada el 26 de abril de 2015

repetiendo. En líneas generales son piezas adecuadas para los últimos cursos de Grado Elemental con un lenguaje basado en la tonalidad pero muy enriquecido y coloreado con cromatismos.

1. **Zitina**, Andante animato, p. 5. Forma ABA. El motivo descendente de cinco notas en semicorcheas y las notas repetidas en *staccato* marcan los motivos principales sobre los que se genera la pieza. Técnicamente plantea la dificultad de coordinar diferentes articulaciones en ambas manos.
2. **Estrella**, Andantino, p. 6. Forma ABB. Se producen constantes imitaciones en ambas manos del motivo inicial y además busca constantes desplazamientos.
3. **Gema**, Andante risoluto, p. 7. Las dificultades que plantea son los dos planos sonoros tanto en la mano derecha como en la izquierda, melodía y acompañamiento a contratiempo, con el consiguiente trabajo de dejar el peso en los valores largos y también los cambios en la agógica.
4. **Nadia**, Presto grazioso, p. 8. El carácter de esta breve pieza viene definido por el *staccato*, las apoyaturas y los saltos que reforzado por la indicación de Presto grazioso inicial la convierte en un pequeño reto técnico-musical.
5. **Marigel**, Adagio ma non troppo, p. 9. Sobre un *ostinato* rítmico-melódico en la mano izquierda y el la voz intermedia de la mano derecha se desarrolla una melodía. Plantea el trabajo del peso en las notas tenidas y los planos sonoros.
6. **Marta**, Andante ritmico, p. 10. Forma AA'. Vuelve a plantear en esta pieza los contratiempos en el acompañamiento y como novedad trabaja las terceras y las octavas quebradas en la mano izquierda (Figura 6.2).

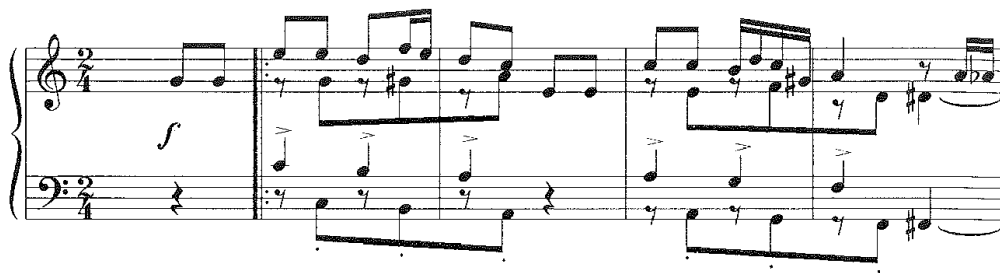


Figura 6.2: *Marta*, Carmen Santiago de Merás, *Rasgos infantiles*.



7. **Felipe**, Andantino grazioso, p. 11. Forma ABA donde la diferencia entre cada parte radica en la indicación *leggiere* y *pesante* reforzada por la articulación *non legato* de la primera y el *legato* y las octavas de la mano izquierda de la segunda.
  
8. **Margarita**, Largo *cantabile*, pp. 12-13. Pieza en canon a la octava a distancia de parte donde trabaja principalmente el *legato* y la alternancia de manos que se produce por propio canon.
  
9. **Pilar**, Andante, p. 14. Forma AA con un añadido final de dos compases. Sobre un acompañamiento en tresillo de corcheas arpegiados en la mano izquierda desarrolla dos líneas melódicas en la mano derecha que se complementan rítmicamente.
  
10. **Flor**, Allegro (♩), p. 15. Forma AA' donde la segunda parte es una repetición literal transportada una quinta ascendente y una cadencia final ampliada de cuatro compases. Acompañamiento tipo vals, aunque el compás es el 6/8 se indica al principio que la parte es la corchea, y trabajo de las sextas.
  
11. **Kato**, Largo mesto, p. 16. La autora vuelve a plantear dos planos sonoros en ambas manos. A diferencia de otras piezas mantiene una dinámica de *forte* y no hay indicaciones de articulación seguramente por la dificultad de las cuatro voces.
  
12. **Verónica**, Larghetto, p. 17. Sobre un acompañamiento en *ostinato* desarrolla una melodía coloreada con movimientos cromáticos y amplios desplazamientos. Como dificultad rítmica plantea la contraposición de 5 contra 6.
  
13. **Tura**, Andante con allegrezza, p. 18. Trabajo de la articulación cada dos notas en ambas manos y las sextas en *legato*. Juega entre Do M y Do m.
  
14. **Cristian**, Allegretto con espressione, p. 19. Forma AAB y coda con material de A donde trabaja las notas tenidas y los acordes.
  
15. **M<sup>a</sup> José**, Lento e *cantabile*, pp. 20-21. acompañamiento basado en arpeggios quebrados y desplazamientos en *legato* mientras que la melodía en la mano derecha realiza dos voces en *legato cantabile*. Forma AA'.

16. **Bruce**, Adagietto *cantabile*, p. 22. Como en piezas anteriores vuelve a plantear la forma tripartita el trabajo del *legato* y continuos movimientos por el teclado.
17. **Carolina**, Andante risoluto, p. 23. El motivo rítmico del primer compás aparece alternativamente en cada mano y genera la pieza.
18. **Víctor**, Andante solemne, pp. 24-25. Forma ABA' donde el acompañamiento realiza constantes desplazamientos con saltos de octava.
19. **Aikawa**, Andante sostenuto, p. 26. Comienza con un planteamiento canónico a la blanca que luego convierte en un diálogo entre ambas manos contraponiendo el ritmo binario al ternario.
20. **Itaru**, Andante risoluto - grazioso, p. 27. Forma AABB y codetta. En A plantea una constante imitación en canon a distancia de octava y de un compás. Cuando se produce la imitación la otra mano reposa en una nota larga. En la parte B utiliza la textura de melodía acompañada con un *ostinato* rítmico en la mano izquierda.
21. **Galán**, Andantino leggiero, pp. 28-29. Pieza con forma ABB'A donde de nuevo plantea la textura de melodía acompañada. La parte A se desarrolla en el registro central agudo mientras que en la parte B cambia el carácter (*deciso*) donde alterna los acordes en valores largos con los arpeggios.
22. **David (nana)**, Largo *cantabile*, p. 30-31. Forma ABB'. El acompañamiento realiza siempre el mismo diseño rítmico acéfalo en seisillos de semi-corcheas con un arpegio quebrado mientras que la mano derecha desarrolla una melodía basada en el ritmo de negra con puntillo corchea. A medida que avanza la pieza va añadiendo terceras y sextas.
23. **Alfonso**, Allegretto marziale, pp. 32-33. Forma ABA donde vuelve a plantear las mismas dificultades que en piezas anteriores así como el intercambio de papeles entre ambas manos en la parte central.
24. **Silvia**, Andante, pp. 34-35. Con forma AA' trabaja de nuevo los desplazamientos, acordes y notas dobles.
25. **Luis Pablo**, Andantino giocoso, p. 36. Como novedad en esta pieza introduce las fusas y la apoyatura en el acompañamiento de la mano izquierda.

26. **Iris y Nicolás**, Andante enérgico y andante giocoso, p. 37. Dos breves piezas de 8 compases cada una más la repetición. La única dificultad técnica que añade son las terceras en el acompañamiento de la mano izquierda.
27. **Moto**, Andante maestoso, p. 38. Junto a las dos voces diferenciadas de la mano derecha plantea un acompañamiento en octavas en *marcato*.
28. **Antonio**, Largo e sostenuto, p. 39. AA'A" donde la diferencia entre cada parte radica en la altura y tesitura empleada y en la variación del acompañamiento.
29. **Esperanza**, Andante mosso, dolce e cantato, pp. 40-41. Forma ABA'. El motor rítmico de corcheas está presente en toda la pieza. Primero en la parte A en el acompañamiento en arpeggios de la mano izquierda y luego en la B pasando de una voz a otra en las mano derecha.
30. **Andrés**, Andante mosso con bravura, p. 42. Tres voces repartidas entre las manos.
31. **Victoria**, Adagio con sentimento, p. 43. En esta pieza plantea la novedad de que la melodía se desarrolla en la mano izquierda y en el registro central.
32. **Mariola**, Vivace, pp. 44-45. Plantea por primera vez el cambio de compás del 4/4 en Vivace al 3/4 Moderato para después volver al Tempo primo.
33. **Charo**, Andante dolce, p. 46. De nuevo el acompañamiento en la mano izquierda sobre un *ostinato* rítmico-melódico que se va adaptando a cada altura y acorde.
34. **Manoli**, Presto con anima (♩), p. 47. Pieza vigorosa con gran peso técnico en la mano derecha por las notas dobles y la velocidad que exige.
35. **Carmina**, Tempo di vals, pp. 48-49. En estas últimas piezas trabaja las mismas dificultades técnico-musicales que ha planteado. Esto responde seguramente a que la autora se planteó un nivel máximo de exigencias y por ello mantiene y repite los mismos planteamientos.
36. **Mónica**, Andante con allegrezza, p. 50.
37. **M<sup>a</sup> Teresa**, Andante con brio, p. 51.
38. **Rosalía**, Andante marcato il canto, pp. 52-53.

39. *Bàrbara*, Andantino scherzoso - Tranquilo *cantabile* - Tempo primo, pp. 54-55.
40. *Yolanda*, Andante con moto, cantato, p. 56.

## 6.10. *La gateta i el pinsà* de Ireneu Segarra

El Padre Ireneu Segarra (1917 - 2005) ingresó en el Monasterio de Montserrat en 1933 y fue director de la Escolanía durante 44 años desde 1953 a 1997. Segarra es está considerado un personaje clave en la música litúrgica catalana del siglo XX y a la internacionalización de la Escolanía de Montserrat. Como compositor se ha dedicado principalmente a la música litúrgica y precisamente por su trabajo de difusión internacional de la música catalana se le otorgó la Cruz de Sant Jordi en 1986.

Además destaca el método Ireneu Segarra<sup>5</sup> que consta de ocho cursos y está pensado principalmente para ser aplicado en escuelas de música especializadas, aunque también puede darse en escuelas normales, siempre y cuando le dediquen a la música un tiempo diario. La canción es la base del método y se da mucha importancia a la educación sensorial, experimentar antes que asimilar y la educación rítmico-motora y del oído para desarrollar el sentido musical de los niños. Según Blanca Soler<sup>6</sup> este método y la figura del Padre Segarra ha sido crucial en la creación de las escuelas de música catalanas (1980-2000) y en las Escuelas de Magisterio catalanas.

Bernat Vivancos<sup>7</sup> ha dicho del Padre Ireneu que la musicalidad, la ilusión, la tenacidad, la confianza, el aprovechamiento cronométrico del tiempo, el trabajo minucioso de los pequeños detalles que luego se hacen grandes, la energía incansable, la constancia y la paciencia me han servido siempre de ejemplo a la hora de enfocar el estudio de la música con seriedad.

Catálogo de la obra para piano (todas editadas por Amalgama): *Ocho variaciones para piano sobre “Muntanyes del Canigó”*, *La gateta i el pinsà*, *Tres Petits*

---

<sup>5</sup>Blanca Soler. Blanquerna. 22-11-2005 y consultado el 2 de agosto de 2012. [http://grups.blanquerna.url.edu/m5/Metodologies/Ireneu/#Lescola\\_de\\_pedagogia\\_del\\_pare\\_Ireneu\\_Segarra](http://grups.blanquerna.url.edu/m5/Metodologies/Ireneu/#Lescola_de_pedagogia_del_pare_Ireneu_Segarra)

<sup>6</sup><http://www.arenys.org/ema/historia.htm> consultada el 11 de mayo de 2015

<sup>7</sup>Bernat Vivancos: pequeña colaboración en el libro: “*Ireneu Segarra, mig segle de mestratge musical*” editada por Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Biblioteca Serra d’Or, núm. 206, 1998 (<http://www.pamsa.com/> consultada el 2 de agosto de 2012).

*Preludis y Rondó* (1947 y edición de 1998)

**LA GATETA I EL PINSÀ** La obra está editada por Amalgama edicions en 1997 y fechada en diciembre 1997. Es una pieza breve de tres páginas que plantea una forma ABA. La primera parte se divide en tres secciones donde plantea un *ostinato* en corcheas en *staccato* en la mano izquierda mientras la derecha desarrolla una melodía, en la segunda parte las manos van alternándose y complementándose y para terminar vuelve al material inicial y textura polifónica. En la parte central encontramos dos secciones con textura de melodía acompañada donde se intercambian las manos al cambiar de sección. Para terminar reexpone exactamente la primera parte con la única excepción del acorde final. Técnicamente plantea el trabajo de la coordinación e independencia de las manos, el trabajo de *staccato*, las terceras alternas y los desplazamientos por el teclado.

### 6.11. *Música petita per a piano* (1, 2 y 3) de Antoni Tolmos

Pianista y compositor nacido en 1970. Es Doctor en Filosofía y Ciencias de la Educación, experto en creatividad e improvisación musical, Coach Profesional Certificado especializado en rendimiento artístico y actualmente es profesor de Educación Musical en la Universidad de Lleida y en la Universidad Autónoma de Barcelona.

Es arreglista y director artístico de diferentes producciones discográficas para otros artistas y ha creado la música de obras de teatro y bandas sonoras de películas, documentales y spots de televisión. Ha obtenido diferentes galardones en concursos de composición. Realiza regularmente conciertos e imparte conferencias sobre improvisación musical en Conservatorios y Universidades. También se ha acercado al Jazz participando en varios Festivales de Jazz. Tiene editados ocho trabajos discográficos.

Tiene publicadas obras para piano, para coros y para diferentes formaciones instrumentales, libros, artículos presentados en Congresos Internacionales, etc. Es autor de la Tesis Doctoral sobre la improvisación pianística como herramienta pedagógica y actualmente dirige Tesis en el ámbito de la Educación Musical.

Su reto es seguir utilizando su música como fuente de felicidad de quienes la escuchan<sup>8</sup>.

Catálogo de la obra para piano: *The new age Piano Album* (Ed. Kit-book 2013); *Música Petita* 2 y 3 (Ed. DINSIC, 2014); *Música Petita* 1 (Ed. DINSIC, 2008); *Com un nen* (Ed. La mà de Guido, 2007); *Àlbum piano solo: Nous temps, Cris-tall, Un bon moment, Un regal* (Ed. La mà de guido, 2000); *Claredat* (Ed. La mà de guido, 2004); *Quan penso en tu* (Ed. La mà de guido, 2004); *Plors* (Ed. La mà de Guido, 2003); *Per sempre* (Ed. La mà de Guido, 2003).

**MÚSICA PETITA 1 per a piano** La introducción (pág. 3) de este primer libro es diferente a la de los otros dos volúmenes así como año de edición, 2008 por DINSIC Publicacions Musicals, S.L. El compositor se dirige a los profesores:

Tienes en tus manos cuatro obras pensadas para estudiantes del nivel elemental. Con todo, no están pensadas como estudios de técnica si no más bien como pequeñas obras de repertorio que puedan tocar los jóvenes que están en la fase de aprendizaje.

El nivel de dificultad está ordenado de menos a más aunque no me atreví a ordenarlas en los cuatro cursos del nivel Elemental ya que la capacidad de cada alumno puede hacer variar el momento en que se puede trabajar una pieza u otra.

Es importante señalar que no se han indicado los pedales porque considero que es un elemento muy personal y que dejo en tus manos para poder optimizarlos según el perfil de cada alumno. Pero sí son obras pensadas para extensos pedales que den la amplitud suficiente a las armonías que van surgiendo. En este sentido no es difícil observar las amplias armonías con sonoridades de séptima y novena que acercan al estudiante a las estéticas musicales más actuales.

Espero que esta obras las puedan estudiar e interpretar con el mismo cariño que yo he puesto al componerlas. “El somni d’Andrea” tiene tres años como Andrea. “El somni d’Aran” un poco menos está muy espabilada. “No sé com dir-t’ho” es la frase mágica de mi abuela que siempre la dice en primer lugar pero en realidad está haciendo tiempo para pensar qué quiere decir. “Mare”, creo que la palabra ya lo dice todo.

---

<sup>8</sup>[www.antonitolmos.com](http://www.antonitolmos.com) consultada el 2 de mayo de 2015

Además la edición incluye un CD con la grabación de las manos por separado y un análisis formal, tipo de tonalidad, cadencias, dinámicas, tempo y algún detalle destacable (pp. 13 a 19) para ayudar a la comprensión de los alumnos.

Las obras están cuidadosamente digitadas y fraseadas. La armonía que utiliza está influenciada por la música de nuestros días, música más comercial. Sorprende que las tonalidades que plantea ya que tienen muchas alteraciones en la armadura (La M, Mi M, Re $\flat$  M y de nuevo Mi M). Las piezas de este volumen son de mayor complejidad que los dos siguientes volúmenes.

- ***El somni d'Andrea***, Tranquil  $\text{♩} = 70$ , p. 5. Forma AA' que se diferencian en la segunda voz que aparece en notas largas en la segunda parte. El acompañamiento de la mano izquierda despliega acordes arpegiados en corcheas, con una distancia máxima de sexta, que resulta un motor rítmico constante.
- ***El somni d'Aran***, Moderat  $\text{♩} = 80$ , pp. 6-7. En esta pieza el acompañamiento de la mano izquierda es tipo Alberti y los acordes que se suceden aparecen todos en posición fundamental lo que conlleva constantes desplazamientos. En la preparación de los finales de frase además el bajo Alberti pasa a desplegarse hasta la distancia de octava. La melodía de la mano derecha sigue la siguiente estructura AA'BA'' cuya única diferencia es el cambio de octava (A'), la aparición de apoyaturas (A'') o el cambio al relativo menor (B). Las frases se forman sobre la repetición de un motivo de los dos compases iniciales.
- ***No sé com dir-t'ho***, Moderat  $\text{♩} = 95$ . En esta tercera pieza el acompañamiento es más complejo ya que mantienen el bajo Alberti en corcheas con los constantes desplazamientos y además la extensión de octava aparece con gran frecuencia (Fundamental-5<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>-5<sup>a</sup>). La melodía de ocho compases aparece variada cuatro veces: añadiendo una segunda voz, reduciéndola a la estructura armónica, variación rítmica y añadiendo contratiempos.
- ***Mare***, Caminant  $\text{♩} = 85$ . Esta es la única pieza que difiere en el planteamiento ya que el ritmo que genera tanto la melodía como el acompañamiento es la síncopa en ritmo de semicorcheas y de corcheas respectivamente, y la nota repetida. Escrita en la tonalidad de Mi M que luego transporta a Do $\sharp$  M para volver de nuevo a la tonalidad principal. La indicación metronómica exige un control técnico importante y una gran precisión rítmica.

**MÚSICA PETITA 2 per a piano** Editado en 2014 por DINSIC Publicacions Musicals, S.L. En la página 3 el autor explica la razón de la obra:

Ha sido para mi un privilegio poder ser el “compositor invitado 2014” en el proyecto que anualmente convocan las Escoles de Música de la Selva del Camp y el Centre de Lectura de Reus. Escribir una quincena de obras para piano pensando en jóvenes estudiantes no es un reto fácil. Cada vez estoy más convencido que la verdadera dificultad de las obras instrumentales está en las obras calificadas de “fáciles”. ¿Fáciles? ¿Qué significa fácil?

Os contaré una pequeña anécdota. El año 2003 viajé a Madrid para escoger el que sería mi nuevo piano de cola. Ya en la tienda, que era como un concesionario de coches pero donde en vez de coches había pianos de cola, esperé a que un señor, ya mayor, acababa de probar un piano de gran cola. Yo, unos metros detrás suyo, esperaba impaciente mi momento mientras quedaba fascinado por la maravilla de sonido que ese señor sacaba del piano, tocando acordes a blancas, redondas y alguna negra. Impresionante, fascinante e hipnótico. Qué difícil es hacer blancas y redondas y a la vez comunicar de la forma más dulce e impactante directamente al alma del oyente. . . El misterio lo resolví cuando ese señor se levantó de la banqueta, se volvió hacia mí y me dijo: “Cuando quieras chico” y yo con los ojos abiertos como platos y la voz cortada le respondí: “Gracias Sr. Achúcarro”.

¡Que difícil es tocar fácil!

En estos dos volúmenes, “Música petita 2” y “Música petita 3”, he escrito música técnicamente fácil, o mejor dicho, de no gran dificultad. Por eso, hace falta entregarse en cuerpo y alma en cada una de las notas que hay, dándoles todo el amor, la pasión y la entrega para poder llegar al oyente como un regalo transparente en forma de onda sonora.

También añade los agradecimientos tanto a los alumnos (de entre 9 y 14 años) como a los profesores que organizaron un encuentro con el compositor el 22 de marzo de 2014.

Acaba al presentación añadiendo: “Y recordad, os doy permiso para cambiar alguna nota de las que yo he escrito por una que os inventéis vosotros, la única



condición que os pongo es que el cambio os haga más felices... ¡Un abrazo a todos!” En la grabación de las piezas (que aparece en su página web y en los volúmenes 1 y 3 se incluye un CD) hay pequeñas diferencias con la partitura original sobre todo en las cadencias lo que refuerza este último comentario.

A diferencia del volumen 1, estas piezas no están digitadas y hay dos piezas a cuatro manos que no se analizan por no ajustarse al objeto de estudio. En líneas generales es una música pegadiza, e incluso en ocasiones previsible, que utiliza la repetición con pequeñas variaciones como recurso compositivo.

- ***La primera rosa (versió senzilla)***, Bonic ♩ = 60, p. 4. Una sencilla melodía en la mano derecha de ocho compases se repite hasta tres veces con diferentes ostinatos que van ganando en dificultad por la disminución rítmica (blancas-negras-corcheas). El planteamiento dinámico se repite las tres veces yendo del *mf* al *pp*. Es un pieza adecuada para trabajar en los dos primeros cursos del Grado Elemental.
- ***De gran vull ser...*** Versió en Do M, Moderat ♩ = 100, p. 5. Repite el mismo planteamiento de la pieza anterior de ir complicando el tipo de acompañamiento pero además en esta pieza hay dos motivos melódicos que generan la obra (a y b de dos compases cada una). La estructura de los motivos general es aa'aa'bb' que se repite complicando el acompañamiento con ritmos de negra y corcheas y desplazamientos de octavas. Termina con una pequeña Coda con el material aa'. La melodía de la mano derecha se basa en el movimiento de corcheas con una nota repetida como nota pedal en las corcheas pares, como principio para trabajar la diferenciación de planos sonoros en una misma mano.
- ***De gran vull ser...*** Versió en Si M, Moderat ♩ = 100, p. 6. Repetición exacta de la pieza anterior pero transportada una segunda menor descendente.
- ***Petita amistat***, Adagio ♩ = 75, p. 7. De nuevo plantea la textura de melodía acompañada con forma AABBA. El acompañamiento son acordes de tres notas arpegiadas ascendentemente. A nivel dinámico busca los grandes contrastes entre el *forte* y el *piano*.
- ***Dia bonic***, Moderat ♩ = 60, pp. 8-9. Melodía de ocho compases que se divide en dos semifrases de cuatro. Se repite variada tres veces más (en *staccato* y acompañamiento en corcheas, melodía en la mano en la mano

izquierda y melodía repartida entre ambas manos en cada compás). El trabajo técnico que plantea es el cambio de papel de cada mano y sobre todo en la última aparición, a partir del cc. 25, que en las primeras partes del compás lleva la melodía la mano derecha y las dos últimas la mano izquierda.

- ***Dia trist***, Moderat ♩ = 60, pp. 10-11. La misma pieza que *Dia bonic* pero en el homónimo menor. Tan sólo se diferencian que en la segunda aparición de la melodía no indica *staccato*.
- ***Decidit***, a cuatro manos, Decidit ♩ = 90, pp. 12-14.
- ***Petit disgust***, a cuatro manos, Adagio ♩ = 60, pp. 15-16.

**MÚSICA PETITA 3 per a piano** Tiene la misma introducción que Música petita 2. En este volumen las piezas son algo más complejas, respecto al volumen 2, con tonalidades de hasta cuatro alteraciones y más largas.

- ***Passen les hores***, Moderat ♩ = 60, pp. 5-7. En esta pieza alterna dos temas, AB, basados ambos en la nota repetida y la distribución rítmica de corcheas en la mano derecha y negras en la izquierda. Se retipe dos veces más y en cada nueva aparición añade notas dobles en terceras y sextas o incluso una segunda melodía en notas largas. Sorprende la indicación de *legato* con una melodía llena de notas repetidas y sobre todo la dificultad que representa en los pasajes de las notas dobles. Seguramente el autor asume el uso abundante del pedal para ayudar a conseguir el fraseo y el *legato* que pide.
- ***Sóc el teu amic***, Adagio ♩ = 45, pp. 8-9. Con forma AA'A" el autor vuelve a utilizar el recurso de en la repetición introducir una segunda voz en la mano derecha o variar el acompañamiento. La mano derecha realiza una frase de ocho compases dividida en dos semifrases donde la primera se basa de nuevo en la nota repetida mientras que la segunda se basa en el movimiento por grados conjuntos. Como dificultades técnicas los desplazamientos en la mano izquierda en A" que exigen el paso del pulgar incluso entre dos teclas negras (Figura 6.3).
- ***Ainet***, Moderat ♩ = 60, pp. 10-11. Presenta por primera vez tanto el rimo de corchea con puntillo semicorchea y el mordente y de nuevo la textura



Figura 6.3: *Sóc el teu amic*, *Música petita 3*, Antoni Tolmos.

de melodía acompañada con un diseño del acompañamiento que ya ha trabajado en las piezas anteriores y en el volumen 2. Como novedad el movimiento descendente cromático del bajo.

- ***Esperant-te***, Moderat ♩ = 70, pp. 12-13. Pieza en Sol M que tras la presentación inicial de la frase de ocho compases cambia sorprendentemente a la tonalidad de Fa M. En el desarrollo del acompañamiento vuelve a la posición fundamental del acorde lo que provoca continuos desplazamientos.
- ***Bon desig***, Moderat ♩ = 55, pp. 14-15. Como en piezas anteriores la nota repetida genera el movimiento melódico. La mano izquierda, a diferencia de otras piezas, tiene importancia melódica y no acompaña con acordes arpegiados. Esta escritura a dos voces convierte a *Bon desig* en la primera pieza polifónica que presenta el autor.
- ***Sentir la teva veu***, Moderat ♩ = 70, pp. 16-17. El acompañamiento pasa del ritmo de negra con puntillo-corchea-blanca al despliegue de acordes en corcheas con desplazamientos de octava mientras que la mano derecha también alterna valores largos con ritmos más breves. Destaca el uso de la síncopa.
- ***Parla'm, t'escolto...*** Adagio ♩ = 70, pp. 18-19. Para terminar la colección vuelve a utilizar el recurso de la variación (AA'A") añadiendo una segunda voz y cambiando el acompañamiento a acordes en balncas. El acompañamiento se sigue basando en el acorde arpegiado pero introduce pequeñas notas de paso y al disminuir el ritmo armónico a la blanca los desplazamientos se suceden con mayor frecuencia. De nuevo también la nota repetida es un elemento destacable en el desarrollo melódico.

## Capítulo 7

# Música de vanguardia

Las obras que componen este capítulo son aquellas que buscan claramente acercar al niño a las nuevas tendencias, o por lo menos iniciarlo en el lenguaje del siglo XX y XXI. Si observamos las fechas de composición oscilan entre el 1977, Román Alís, hasta el 2008 de Boliart o Rueda. De las trece piezas tan sólo cinco pertenecen a este siglo y todas ellas han superado la tonalidad y buscan nuevos efectos a través de la notación no convencional (presente en las obras de J. Baucells, C. Cruz de Castro, M. Manchado, J. Rueda o M. Zavala).

### 7.1. *Juguetes op. 108* de Ramón Alís

Alís (1931 - 2006) es un músico polifacético que abarca la labor de intérprete, director, arreglista y compositor. Trabaja para big bands, editoriales, casas discográficas y radio. A partir de 1968 ejerce como profesor de composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, formando a numerosos músicos destacados en la actual vida musical española. Dentro de las actividades musicales que realiza destacan su labor como comentarista, instrumentador y compositor en el mundo del disco, la radio, el cine y la televisión. El piano ocupa un lugar fundamental en su producción musical.

Según Joan Company<sup>1</sup>, la estética del lenguaje de Román Alís es moderna y vanguardista, con un planteamiento de libertad total ante cualquier recurso compositivo. No se le puede encuadrar en una escuela o tendencia definida ya que

---

<sup>1</sup>Joan Company: “Alís, Ramón”, *Diccionario...*, vol. 1, pp. 287-288.

pasa de la más clara consonancia a la disonancia más extrema buscando una estética de mezclanza de lo romántico e impresionista con tildes expresionistas. Hace uso de melodías muy amplias y de grandes ámbitos con una interválica preponderante de 2ª, 4ª, 5ª, 7ª, y 9ª y a partir de un trazado cromático-atonal con una figuración rítmica de carácter tradicional. Su lenguaje armónico huye de la tonalidad llegando a la pantonalidad y la atonalidad libre, sin demasiadas incursiones en la técnica dodecafónica y serial, utilizando acordes de tres hasta doce sonidos con total libertad de encadenamientos.

Podemos distinguir dos etapas compositivas. La primera incluye las obras hasta el op. 100 donde lleva a cabo una búsqueda de nuevas estéticas desde la tonalidad de tratamiento libre y colorista, pasando por el cromatismo, bitonalismo, cantonalismo y serialismo muy personal. En la segunda etapa compositiva, a partir del op. 100 o etapa de madurez, su música es más consonante y clara e inteligible para llegar directamente al público y al intérprete. En ella plasma sus experiencias y cada obra es un medio de expresión en el que se identifican espiritualmente el artista y creador.

Catálogo de la obra para piano solo de Román Alís: *Suite para piano*, op. 2, 1950; *Pentacordors*, op. 4, 1950; *Cuatro piezas breves*, op. 12, 1957; *Poemas baja Andalucía*, op. 18, 1958 (EMEC); *Sonatina*, op. 26, 1963; *Cuatro imágenes playeras*, op. 41, 1964; *Tema con variaciones*, op. 42, 1964; *Sonata para piano*, op. 45, 1964 (EMEC); *Opus Cámara*, Op. 52 (1966); *Preludio, Fantasía y Tocata*, Op. 65 (1967); *Tocata a la fuga de un ritmo gitano*, op. 66, 1968; *Frase*, Op. 69 (1968); *Los días de la semana*, op. 72, 1969; *Ocho canciones populares españolas*, op. 77, 1969 (UME); *La cuarta palabra de Cristo en la cruz*, op. 88, 1971; *Discantus Atonalis*, Op. 91 (1971); *Juguetes*, op. 108, 1975 (RM); *Dilataciones*, Op. 104 (1975); *Rondó de danzas breves*, op. 115, 1977 (UME, 1985); *Sonata n° 2 para Piano*, Op. 157 (1989) y *Para Ángela*, Op. 170 (1993)

**JUGUETES op. 108** Obra editada por Real Musical en 1977 aunque al final de la obra aparece “Madrid, octubre de 1975” como fecha real de composición. Está dedicada “A mi graciosa hija Elsa”. Como ya hemos visto en el capítulo 4, Alís tiene más obras pensadas para niños dentro de una estética sonora atonal, con una escritura clara muy adecuada para el repertorio infantil basada en pocos materiales que desarrolla en cada pieza.

1. *El pequeño bebé*, 1. *Tiernamente*. Sobre un bajo en notas largas que



Figura 7.1: “El pequeño bebé”, *Juguete*. Alís.

desciende desde fa $\sharp$  a do $\sharp$  se desarrolla una sencilla melodía donde destaca el uso del cromatismo en la repetición de pequeños motivos para evitar la estabilidad. El centro tonal de la pieza es Si y finaliza con un intervalo de cuarta aumentada (Figura 7.1).

2. **El gatito dormilón**, 1-2. *Con somnolencia*. En esta segunda pieza aumenta levemente la dificultad técnica con un *ostinato* en blancas en la mano izquierda mientras que la mano derecha realiza una melodía con estructura aab. Busca constantemente el semitono entre las dos manos e incluso acaba con las notas do-do $\sharp$ .
3. **La ratita saltarina**, 2-3. *Con picardía*. La base de toda la pieza es el intervalo de segunda tanto en la mano derecha como en la mano izquierda. Las dos manos coinciden en el mismo registro por lo que la mano izquierda está constantemente cruzando por encima de la mano derecha a distancia de segunda menor. La estructura formal es aa-a'a'-aa-Coda (basada en los dos últimos compases de a).
4. **El osito blanco**, 3-5. *Bondadosamente*. El intervalo básico es el tritono tanto en la melodía como en el acompañamiento (en la mano izquierda sólo a partir del compás 26). Además utiliza notas pedales que van pasando de una mano a otra. La estructura se basa en pequeñas frase de cuatro compases (aa'a'a') más uno donde realiza un movimiento ascendente y descendente que va ampliándose en longitud a medida que avanza la pieza.
5. **El viejo Mago**, 5. *Misteriosamente*. Pieza bastante breve donde la mano izquierda realiza un *ostinato* rítmico-melódico sobre las notas sol-fa $\sharp$ -do. Simultáneamente la mano derecha hace el motivo simétrico ascendente fa $\sharp$ -sol-do $\sharp$ .
6. **El caballo de cartón**, 6-7. *Balanceándose*. Los motivos utilizados dibujan el movimiento del balanceo y es precisamente el material que aparece

en los dos primeros compases lo que genera toda la pieza.

7. ***La muñeca andarina***, 8-9. *Andando con cuerda*. Como en piezas anteriores toda la obra está basada en el material inicial: tritono-segunda menor-tritono (do-fa $\sharp$ -sol-reb) que van apareciendo progresivamente de una en una hasta el cc. 4. El punto culminante se alcanza en el máximo melódico hacia el centro de la pieza donde además coincide un gran *crescendo* con *accelerando* que se relaja con el camino inverso (*decrescendo*, *ritardando* y descenso melódico) y termina como empezó, diluyéndose el material de forma paulatina.

## 7.2. *Ombres* de Josep Baucells

Nacido en 1958, compagina su faceta como compositor con su labor pedagógica en la Escola de Música de su ciudad natal, Vic y también fue profesor de la ESMUC. Cabe destacar que es profesor de la Escola de Pedagogia de Pedagogía Musical, método Ireneu Segarra, y autor de libros de enseñanza de nivel medio. Como compositor ha escrito obras corales e instrumentales, cantatas infantiles, dos ciclos de canciones para coro infantil y piano y armonizado melodías tradicionales de todo el mundo<sup>2</sup>.

No hay información sobre el catálogo del compositor para piano.

**OMBRES** Publicada en 1999 por Amalgama ed.

1. ***Plou i fa sol*** (Llueve y hace sol, pieza obligada del VI Concurso de piano Premio Ciudad de Berga 1991), Molto tranquilo, pp. 2-3. Sobre la canción popular *Plou i fa sol* el autor realiza una pequeña fantasía con pequeñas recreaciones de partes de la melodía utilizando la textura homofónica, polifónica y melodía acompañada y buscando diferentes tesituras. Además incorpora unas pequeñas cadencias virtuosísticas con indicación de *molto vivo* y figuración en semicorcheas con manos alternas y cruces de manos como unión entre secciones de la melodía. Requiere una gran precisión por los cambios de textura, de tesitura y las articulaciones.

---

<sup>2</sup>Sacado de la página <http://www.arolaeditors.com/index.asp?sc=ficha&id=215> consultada el 24/06/2013

2. ***Ratpenats*** (Murciélagos), Calmo ♩ = 69-72, pp. 4-5. Esta pieza responde a una exploración tímbrica del teclado y los pedales. Alternancia de pasajes homofónicos con pasajes de búsqueda tímbrica mediante notas largas, alternando manos con desplazamientos extensos por el teclado, *clusters* y otros pasajes donde pide un movimiento muy rápido repitiendo un motivo de tres-cuatro notas o un trino con un tiempo determinado en segundos como contraste al carácter *Calmo* de toda la pieza. Utiliza tanto el pedal como la *una corda* y especifica en determinados acordes que se escuche *lasciar vibrare* o incluso *quasi gong*. El rango dinámico es amplísimo desde *pp* hasta *ffff*.
3. ***Encontre malèfic*** (Encuentro maléfico), pp. 6-7. Pieza con numerosas indicaciones de *tempo* y articulación (*misterioso e calmato-molto vivace, scherzando-molto pesante e profondo-molto lento e legato*). Se van sucediendo ostinatos rítmico-melódicos en la mano izquierda sobre los que la mano derecha realiza pequeñas melodías en terceras. La escritura es muy precisa tanto respecto a las articulaciones, dinámicas como al carácter de cada sección. El autor juega con los registros del piano produciéndose numerosos desplazamientos por el teclado. La dificultad de la pieza radica tanto en el control de las texturas utilizadas como en el control del carácter y *tempo* de cada sección.

### 7.3. ***Dodecafonicus a Robert Gerhard*** de Antoni Besses

Excelente pianista y pedagogo catalán, nacido en 1945, que ha ganado numerosos concursos como intérprete y que ha abordado otros terrenos como la dirección de orquesta y la composición. Ha trabajado con Messiaen y Mompou, de quien es gran conocedor de su obra. Entre sus composiciones se ha centrado sobre todo en la música de cámara y la música para piano, tanto a sólo como a cuatro manos y a dos pianos. También encontramos música escénica (dos ballets), sinfónica, y algunas canciones. Actualmente es catedrático del Conservatorio Superior Municipal de Barcelona. Según Ángel Medina<sup>3</sup> su concepción creativa ha discurrido por diversos caminos con elementos expresionistas que permanecen en el conjunto de su obra y su poética se basa en “la exaltación de la belleza

---

<sup>3</sup>Ángel Medina: “Besses, Antoni” en *Diccionario...*, vol. 2, p. 427.



universal y la búsqueda de la paz y del más allá; el encuentro de la verdad y de Dios por el camino del auténtico desprendimiento”.

Catálogo de la obra para piano<sup>4</sup>: *Estudi n° 1* (1968), *Moment musical III* (1968), *Estudi n° 2* (1970), *Estudi n° 3* (1970), *Seguit* (1972), *Música 17* (1974), *Preludi Místic núm. 1* (1974), *Preludi Místic núm. 2* (1974), *Moment musical I* (1975), *Moment musical V* (1975), *Moment musical VI* (1976), *Moment musical IV* (1976), *Moment musical VII* (1977), *Preludi Místic n° 3 Canon* (1977), *Moment musical II* (1977), *Estudi n° 4* (1977), *Ritmes I, II, III, IV* (1977-81), *Preludi Místic núm. 4* (1978), *Vliegers* (1979), *Preludi Místic n° 5* (1980), *Preludi i dansa n° 1* (1980), *Moment musical VIII* (1982), *Preludi i dansa n° 2* (1986), *Joc de cadires, Cançoneta i dansa : homenatge a Frederic Mompou* (1988), *Preludi Místic núm. 7*, para la mano izquierda (1990), *Preludi Místic núm. 3* (1993), *Concert per a piano i orquestra*, *Preludi Místic núm. 9*, (1998), *Preludi Místic núm. 12* (1999), *Sonata n° 2*, op. 105 (2000-2001), *Preludi Místic núm. 15* (2002).

**DODECAFONICUS** Está dedicada “A Robert Gerhard” consta de dos páginas y está firmada “Barcelona 9.1.1996”. La edición corre a cargo de Amalgama en 1996.

Según el catálogo de obras de la editorial está clasificada como música para el Grado Elemental pero el propio compositor no indica nada en la partitura.

La pieza sigue un esquema tripartito, *Lent-Viu, rítmic-Moderat-Lento*, y aunque el título *Dodecafonicus* parece indicarnos que está compuesta sobre la escala dodecafónica no sigue las reglas estrictas ya que repite notas de la escala antes de que se presenten los doce sonidos. Pero el autor consigue que no haya ninguna nota o notas que tengan más peso y se escuche un centro tonal. La dificultad de la pieza radica en la complejidad rítmica (constantes cambios de compás y alternancia de figuraciones breves con largas duraciones) y los numerosísimos desplazamientos por todo el teclado buscando los contrastes tímbricos apoyados por las indicaciones de articulación y matiz.

El autor propone dos comienzos a elegir por el intérprete uno de ellos pinzando una cuerda del arpa.

---

<sup>4</sup>Sacado de la página web de la Associación de Compositors Catalans, [www.accompositors.com](http://www.accompositors.com) consultada el 12/04/2012

## 7.4. *Tocati-nes* de Xavier Boliart

Para los datos biográficos y el catálogo ver sección 4.1 en la página 182.

**TOCATI-NES** Según podemos encontrar en la página de la propia editorial estas dos piezas, de no mucha dificultad, fueron escritas con la intención de ofrecer a los estudiantes una obra divertida y con un lenguaje algo distinto de la armonía tradicional. La primera pieza toma como elemento temático la célula inicial de una sonatina muy conocida de Clementi y la segunda, que se divide en dos partes, evoca atmósferas próximas a la música brasileña. Ambas piezas según la editorial se consideran de nivel básico aunque como se verá en el siguiente análisis pedagógico-musical requieren un nivel importante para poder abordarlas tanto por la velocidad como por el lenguaje que utiliza. Sólo se podría en último curso de Grado Elemental o incluso primer curso de Enseñanzas Profesionales (antiguo Grado Medio).

Está editada por DINSIC Distribucions Musicals, S.L., en 2008.

1. **Clementi-na**,  $\text{♩} = 72$ , pp. 2 - 3. Basada en el primer movimiento de la Sonatina op. 36 nº 5 de Clementi de la que toma no sólo el motivo inicial anacrúsico, el ritmo de tresillos de corcheas constantes e incluso la escala del cc. 17-18 que aparece exactamente igual en la mano derecha en el cc. 16 de la Sonatina citada. Estructura ABA donde el motor de los tresillos de corcheas invade toda la pieza tanto en la mano derecha como alternando con la mano izquierda. El movimiento cromático está presente en toda la pieza sobre todo en el acompañamiento de los acordes y culmina en la escala a distancia de séptima a la que nos hemos referido antes. Es una pieza muy interesante que se puede abordar al final del Grado Elemental y la dificultad técnica que plantea son los constantes desplazamientos por el teclado, los abundantes cromatismos y las dinámicas contratantes lo que requiere un gran control del sonido y gran precisión.
2. **Brasile-ra**,  $\text{♩} = 76 - 100$ , pp. 4 - 6. Con una estructura AB donde cada parte a su vez se divide en dos partes y la escritura está llena de cromatismos y de síncopas. En la primera parte utiliza sonoridades modales en la escala de *la mixolidio* aunque aparecen las alteraciones de la escala tanto en sostenidos como en bemoles lo que dificulta la lectura. El paso a la segunda parte se realiza con una sección que recuerda al ritmo y melodía de

la llamada de la batucada en los cc. 37 al 46. La segunda parte tiene forma tripartita y nos encontramos con un ritmo anacrúsico de semicorcheas que se van pasando de una mano a otra donde el floreo es la característica principal y el acompañamiento se reduce a los intervalos de segundas que ya han aparecido en la “llamada” y al movimiento cromático. Como sorpresa final el autor nos reserva un acorde de Do M.

## 7.5. *Hojas de álbum para Clara* de Agustín Charles

Además de su labor como compositor destacan sus trabajos en el campo del análisis de la música española del siglo XX en particular sobre el serialismo y el dodecafonismo. Estudió piano con Ángel Soler y composición con Josep Soler, Franco Donatoni, Luigi Nono y Samuel Adler.

En el *Álbum de Colien* podemos encontrar sobre su música<sup>5</sup>: “en su música destaca el rigor de la elaboración, algo que le convierte en ocasiones en un compositor difícil de interpretar. Sin embargo su música es optimista, apostando por formulaciones que no dejan de lado cualquier opción musical por paradójica que ésta sea.

Catálogo de la música para piano: *Divertiments*, 1987; *Preludi* (mano izquierda), 1989; *Que hem menjat I*, E: Msa.; *Joc*, 1995 (*Álbum de Colien*).

**HOJAS DE ÁLBUM PARA CLARA** La obra tiene como subtítulo *Cinco pequeñas piezas para niños*, está dedicada “A Clara Sardá Ruiz”, firmada la fecha de composición al final de cada pieza (Barcelona, 1999), y está editada por la editorial Amalgama en el 2000. Las piezas presentan numerosas dificultades técnicas entre las que cabe destacar la velocidad ( $\text{♩} = 184, 120, 112$ , etc.), lo que hace muy difícil que puedan formar parte de un repertorio infantil

1. **Ombres xineses**, 5-7. *Allegro*. Su estructura es tripartita. En esta pieza las manos trabajan principalmente por movimiento paralelo y se juega con la ambigüedad rítmica entre el 6/8 y el 3/4 por la distribución de los acentos.

---

<sup>5</sup>El *Álbum de Colien*. Barcelona: Ed. Cecilia Colien Honneger, 1995, pág. 25.

2. **Passeig pel llac**, 8-10. *Scherzando*. Es una pieza bastante complicada por la velocidad, los continuos saltos y contratiempos. Alterna ritmo ternario en 12/8 con compases en 9/8 (tres corcheas-negra-negra-negra).
3. **Plugim**, 11. *Semplice, dolce*. Lo más destacable de esta composición es el desarrollo del *cantabile* en la & y una segunda melodía en la mano izquierda como contrapunto que se complementa y contrasta.
4. **Anem al circ**, 12-13. *Allegretto*. Es una pieza de gran vigor rítmico y llena de movimientos cromáticos.
5. **Vola, vola...**, 14-16. *Presto*. Toda la pieza se desarrolla sobre un motor constante de tresillos muy rápidos de corcheas que se mueven por semitonos. Destaca la alternancia rápida de manos y el uso de la nota repetida.

## 7.6. *Imágenes de la infancia* de Carlos Cruz de Castro

El piano está presente a lo largo de toda la producción de Cruz de Castro (1941 - ) aunque también se interesa por todo tipo de formaciones instrumentales tanto convencionales como no. Dentro de su interés por experimentar incluye el uso de la cinta magnética, narradores y el teatro musical. Funda, con la pianista y compositora Alicia Urreta, el Festival Hispanomexicano de Música Contemporánea, que se ha orientado hacia la difusión de la música de nuestro tiempo, estableciendo asimismo un nexo sumamente enriquecedor entre el pensamiento musical de ambos países.

Utiliza el concretismo, como él mismo lo llama, que no es un método sino una manera de polarizar hacia el elemento sonoro al poner pocos elementos en juego en cada módulo. El concepto de grupo resulta de este modo eje vertebrador de la obra. En sus composiciones encontramos una preocupación por el juego y los aspectos escénicos como base compositiva y un gran interés por la experimentación con elementos no convencionales.

Según Marta Cureses:

Utiliza la música repetitiva, pasando por un interés que recalca en la organización gráfica, siempre precedidas de un fundamento ideológico de firmes raíces, Cruz de Castro nos ofrece una declaración de principios estéticos que, en ocasiones, adquieren tintes insólitos. Su inquietud y especial atracción por el uso de elementos no convencionales -ese rasgo característico de su forma de concebir el universo sonoro- se detecta más precisamente en obras como *Menaje* (1970), dos focos sonoros cuya arquitectura se asienta sobre la base de una xerografía definida por otros tantos focos plásticos. Esta obra, junto a un grupo importante de obras gráficas, representa sin lugar a dudas uno de los episodios más interesantes de su catálogo<sup>6</sup>.

Carlos Cruz de Castro es autor de un abundante catálogo y abarca numerosas formaciones. Dentro de su obra para piano encontramos: *Ensayo*, 1962; *Estudio rítmico*, 1963; *Sonoridades*, 1963; *Contrastes I*, 1964; *Grotesca*, 1964; *Contrastes II*, 1965; *Dominó-Klavier*, inst teclado, 1970 (AL); *Llámallo como quieras*, 1971 (EMEC); *Estudio para las octavas negras*, 1983; *Imágenes de la infancia*, 1989-1990 (RM); *Morfología sonora n° 1*, 1989 (RM); *Morfología sonora n° 2*, 1989-90 (RM); *Morfología sonora n° 4*, 1994 (RM); *Bartókiana*, 1995; *Preludio n°1: Simetrías para Colien*, 1995; *Scherzo*, 1995; *Los elementos (La tierra, El agua, El aire)* (2001), *El fuego*, 1996-97; *Morfología sonora n°5 para piano*, 1998; *Estudio en teclas blancas para piano* (1998); *Barcarola para piano*, 1999; *Estudio n°3 para piano*, 1999; *Preludio n°2 para piano*, 2001.

**IMÁGENES DE LA INFANCIA** Carlos Cruz de Castro compone en 1988 el *Vals para piano de juguete*, secuencia de breves valsés desarrollados en el reducido ámbito de dos octavas, para ser estrenado en un concierto integrado por obras para el mismo instrumento de compositores como John Cage, Morton Feldman y Francisco Estévez. La pieza está dedicada “al niño Luis Estévez”, seguramente hijo del compositor Francisco Estévez. Fue poco después, cuando a sugerencia de músicos amigos, compuso una pequeña colección de once piezas que sumadas a ésta completaron la obra titulada *Imágenes de infancia* pero que no están pensadas para ser interpretada por niños o pianistas de un nivel técnico elemental sino inspiradas en el mundo infantil.

---

<sup>6</sup>Marta Cureses de la Vega: sacado de la página [www.catalogodecompositores.com](http://www.catalogodecompositores.com) (1993) consultada el 08/10/10

Como ya se ha indicado anteriormente, la obra se inicia con la pieza nº 2 *Vals para piano de juguete* y posteriormente compone las once piezas restantes. La obra está dedicada a la pianista Eulalia Solé, responsable también de cada uno de los estrenos de las mismas, con excepción de la primera que está dedicada a Francisco Estévez, la segunda al niño Luis Estévez y la última de las piezas dedicadas al crítico mexicano José Antonio Alcaraz que acababa de fallecer. La obra completa se edita en Madrid por Real Musical en 1989-90 y consta de 103 páginas. En el concierto celebrado en la Fundación Juan March el día 20 de marzo de 2002 en el ciclo “Aula de Reestrenos nº 43” se interpretan los números 3, 6, 7, 8, 9 y 12 y en el programa de mano encontramos breves explicaciones del propio compositor que aparecen después de cada pieza.

Se incluyen estas piezas en este apartado aunque son de difícil ejecución por un niño o un pianista de nivel elemental, debido a su gran extensión además de otras dificultades técnicas como los trémolos, octavas y grandes extensiones, repeticiones rápidas, movimientos muy rápidos en semicorcheas y otras dificultades rítmicas y de coordinación.

1. ***El Trompo*** se basa en el floreo superior e inferior, diatónico y cromático, en compás de 14/16 (siete semicorcheas por parte) y luego va cambiando de tesitura manteniendo el mismo diseño y compás (10/16, 14/16 y 12/16).
2. ***Vals para piano de juguete***, 11-17. Dedicado al niño Luis Estévez. La pieza comienza con un Do en la mano izquierda que, por superposición de segundas superiores, se convierte en un cluster de cinco notas. Este diseño va a ser generador para toda la pieza y aparecerá con todo tipo de matices y sobre todas las notas de la escala a excepción del Si. Sobre este acompañamiento desarrolla melodías a contratiempo y cargadas de cromatismos. La dificultad radica en la extensión de la pieza, el control de las dinámicas (hay una gran cantidad de indicaciones) y la coordinación rítmica de la mano derecha con respecto a la mano izquierda (Figura 7.2 en la página 315).
3. ***El tren de cuerda***: “En el Tren de cuerda, la segunda de las que se presentan en este concierto, no intenté describir el ritmo *accelerando* de la máquina sino el traqueteo irregular que marcan las ruedas por las juntas de las vías y su lógico *ritardando* del final del trayecto.”. Al final de la pieza indica la forma de manipular el arpa al principio de la pieza así como las repeticiones que se realizarán a gusto del intérprete y los *clusters*.

4. ***El sueño de la muñeca***: busca los registros extremos de ambas manos y contrasta la articulación en *legato* acéfala de cuatro corcheas de la mano derecha con los acordes sincopados disonantes de la mano izquierda para, hacia la mitad de la pieza, juntarse los dos registros e intercambiarse los papeles para terminar al final de nuevo en los registros extremos.
5. ***El Dominó del seis doble (7 contrapuntos)***: esta pieza forma parte de la experimentación del autor con la escritura y del juego. Son siete contrapuntos breves que representan con sus fichas las notas y la duración que quiere el compositor.
6. ***El Bosque encantado***: “El bosque encantado está constituido por la sucesión de diferentes trémolos que, entremezclados, sigue una trayectoria ascendente desde el registro grave al agudo.”. Según explica el compositor los trémolos representan el murmullo del bosque y cómo realizar los trémolos que caracterizan esta pieza.
7. ***Marcha del soldadito de plomo***: “La Marcha del soldadito de plomo describe concretamente el carácter propio de su género”. Se basa en *clusters* en la mano izquierda que van alternando teclas blancas y negras representando el paso del soldado. Además el compositor explica la grafía utilizada para los *clusters* y la forma de realizarlos.
8. ***El ordenador de sonidos (para un solo pianista), Tempo libero***: “El ordenador de sonidos está formado por múltiples acordes cromáticos de distinto número de notas en posición cerrada”. En la partitura explica la utilización del pedal, las alteraciones y da libertad al intérprete tanto en la duración del compás como en la dinámica de cada acorde. Destaca la escritura en cuatro pentagramas.
9. ***La bailarina de la caja de música***: “La bailarina de la caja de música diseña el giro rotatorio de una bailarina sobre su soporte: unas veces gira regularmente, otras no”. En el resto de las piezas vuelve a explicar cómo se realizan las repeticiones, los *clusters* y cómo están indicadas las alteraciones.
10. ***Travesuras*** está basada en la repetición de un acorde en semicorcheas con una velocidad aproximada de negra a 108 y constantes cambios de compás.

11. *El mecano* presenta la indicación de *fffff* y octavas, novenas y séptimas constantes.
12. *El apasionado tango del querido viejo gramófono*. *legato*, (*prestissimo*). A José Antonio Alcaraz: “Contrasta con el carácter nostálgico y tonal de la melodía de la última de las piezas de la colección, El apasionado tango del querido viejo gramófono, su poco convencional y rudo acompañamiento, elaborado, en gran parte, a partir del empleo de *clusters*.”



Figura 7.2: *Vals para piano de juguete (nº 2)*, *Imágenes de la infancia*. Cruz de Castro.

## 7.7. *Cinco Formas (inicio música serial)* de Alberto Gómez

Pianista, compositor y pedagogo nacido en Madrid en el año 1950. Estudió en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid con M<sup>a</sup> Teresa Fuster y Pedro de Lerma y composición con Antón García Abril y Román Alís. En su faceta como pianista destaca su interés por dar a conocer la evolución de la riqueza musical de los compositores españoles como R. Alís, R. Halffter, J. Rodrigo, F. Calés, V. Ruiz, J. Turina, E. Granados, M. de Falla, e I. Albéniz y también destaca su intensa actividad camerística.

Debido a su dedicación a la enseñanza del piano en conservatorios y a ser un renovador incansable de la metodología pedagógica para los inicios de la técni-



ca pianística, ha desarrollado numerosos trabajos de composición para este fin educativo tanto para los más pequeños como obras para jóvenes<sup>7</sup>.

Catálogo de obras para piano: *Cinco Sueños para Adriana* (Iniciación al piano, 1998); *Cinco Formas para piano* (1985); *Colores* (15 Pequeños Estudios Progresivos para piano, 1988); *Colorines* (Mis primeros dedos, Método de Iniciación al piano, 1989); *Cuatro Estudios “In blues”* (1998); *Cuatro estudios en forma simétrica* (1999); *Cuentos* (Piezas fáciles para piano, 1993); *Danzas de los Conjureros* (2002); *Dos pequeñas fugas sobre temas populares españoles para piano* (1998); *Estudio en forma de variaciones para las octavas* (1999); *Fantasía para piano* (2006); *Historias para piano* (Cinco piezas para niños); *Iniciación a la Técnica del Piano* (Ejercicios para la técnica pianística, 1988); *Jazz in blues* (1998); *La niña dancera* (Milonga para piano, 2001); *Las canciones de Mamburú* (14 canciones populares infantiles españolas para piano en dos versiones de dificultad, 1994); *Nueva Iniciación a la Técnica del Piano* (Ejercicios técnicos para piano); *Pequeña Fantasía Española para piano* (1998); *Scherzo para piano* (2001); *Sonata para Jóvenes* (1999); *Sonatina para Amable* (1997); *Tarantella para piano* (2006); *Tema con cinco variaciones para piano* (Sobre teclas blancas y negras, 2000); *Toccata para piano* (2006); *Tres Estudios Temáticos* (1998); *Tres Preludios para piano* (1997); *Un tema para Amable* (2004).

**CINCO FORMAS** De todas la piezas estudiadas del autor, *Cinco formas* es la más temprana ya que data de 1985 y está editada en 1988 por Música Mundana. El autor explica en la página 2 que su intención con estas cinco piezas es “introducir a los amantes de la música en la estética serial. Cada una de estas formas introduce unas pequeñas variaciones en la elección de los sonidos, y de su desarrollo en movimientos contrarios e inversos, surge la obra”.

La presentación del autor está firmada en Septiembre de 1988, dedicada “A mi querida hija Amable” y además explica brevemente cada pieza. Al comienzo de cada pieza especifica la escala utilizada.

- **Canon Contrario**, Allegro  $\text{♩} = 120$ , p. 3. Sobre una serie de ocho sonidos (*do-do♯-re-mi-mib-fa-fa♯-sol*) y la posición fija *do-sol* inicia esta pieza trabajando el movimiento contrario en ambas manos y la homorritmia hasta el c. 5 inclusive. A partir del c. 6 empieza las entradas en forma de canon

---

<sup>7</sup>Sacado de la página <http://albertogomezpiano.wordpress.com/biografia/> consultada el 28/08/2013

a distancia de negra y a partir del c. 11 a distancia de blanca. Al aparecer el canon se produce un incremento dinámico llegando al punto culminante de la pieza en la segunda entrada (del *p* con el que comienza la pieza pasa al *mf* y *f* para terminar con un gran *dim. e molto rit.* en *pp*). Además el autor especifica que se toque sin pedal.



Figura 7.3: *Canon contrario*, Alberto Gómez, *Cinco formas*.

- **Retrógrada I**, Andantino  $\text{♩} = 48$ , p. 4. El planteamiento de esta segunda pieza es una melodía en la mano derecha y un acompañamiento en notas dobles y valores largos en la mano izquierda. La melodía presenta la serie de 8 notas (*la-la♯-si-do-do♯re-re♯-mi*) en dos frases de seis compases y en los tres últimos realiza la retrogradación con el mismo ritmo. Las notas dobles de la mano presentan también la serie ascendente y descendente sobre una pedal de *la*. El planteamiento dinámico es un gran *cresc.* del *pp* al *f* hasta la mitad de la pieza y el camino contrario hasta el final. También especifica el uso del pedal en cada compás.
- **Retrógrada II**, Moderato  $\text{♩} = 116$  a 120, p. 5. En esta pieza la mano derecha realiza una nota repetida en negras sobre el *si*. La mano izquierda realiza la melodía que se basa es una serie de once sonidos (la escala cromática con la única excepción del *re*). El pedal está indicado para la mano izquierda. Consta de una única frase en *pp* (presentación cc. 2-8 y retrogradación cc. 9-16), guardando la misma métrica.
- **Dodecafónica Retrógrada**, Largo  $\text{♩} = 56$ , p. 6. Sobre un acompañamiento en la mano izquierda de segundas menores repetidas se desarrolla una melodía sobre la escala dodecafónica por retrogradación y algunos intervalos invertidos (c. 3 y c. 7) y una coda final basada en los mismos intervalos de segunda.
- **Forma libre**, Tranquilamente  $\text{♩} = 80$  aprox., p. 7. Sobre la serie (*do-re-mib-fa-sol-lab-sib*) realiza una melodía acompañada en el compás de 5/8. La mano derecha tiene como característica el uso del mismo ritmo en

cada compás, las síncopas y el uso de pequeñas células melódicas de tres-cuatro notas diferentes en cada compás. El acompañamiento de la mano izquierda realiza un bajo al principio del compás y por salto a la octava central percute el resto de las corcheas en notas dobles, principalmente terceras. Para mantener el bajo de la mano izquierda indica mantener el pedal todo el compás y el carácter de la pieza que pide el autor es *dolce*.

## 7.8. *Dos Piezas para Alicia* de Santiago Lanchares

Compositor palentino, nacido en 1952, que realizó sus estudios musicales en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid con C. Bernaola, F. Calés, L. de Pablo. Posteriormente continuó su formación con O. Messiaen, C. Halffter, H. Lachemann, L. Hiller y H. Vaggione.

Ha recibido numerosos encargos del C.D.M.C, I.N.A.E.M., C.O.M. 92, Radio de Hungría, Radio Nacional de España, Quincena Musical Donostiarra, Proyecto Guerrero, Festival de Alicante o del Conservatorio de Yakarta, así como de diversos solistas, grupos e instituciones privadas. Su música se ha interpretado en distintos Ciclos y Festivales europeos y salas internacionales.

Ha sido invitado a participar con una composición en los Conciertos en homenaje a Bela Bartók en ocasión de su centenario, organizados por la Radio de Hungría. Con *Recordando a Ma Yuan* ha representado a España en la Tribuna de la Unesco de 1.992 en la modalidad de Música electroacústica. Ha sido profesor en el Seminario *Los Conciertos didácticos*, en el XXVIII Curso Internacional Manuel de Falla, de Granada. En Octubre del 2002, el XVIII Festival de Alicante le rindió homenaje en su 50 aniversario en el concierto de clausura del Festival. En este mismo año, Anandamanía, ha sido seleccionada para la Tribuna Internacional de la Unesco, celebrada en Viena, y el Concurso Internacional de piano Xavier Montsalvatge ha elegido *Dos Danzas y un Interludio*, como una de las obras obligadas de su segunda fase. También ha compuesto el ballet *Castor & Pollux*, para piano y percusión.

Ha sido colaborador de Radio 2 Clásica, en donde trabajó como director y guionista de numerosos programas, desarrollado actividades de comentarista musical y crítico discográfico. También se ha dedicado a dirigir musicalmente la edición

de varios CDs. En el capítulo de grabaciones propias, el pianista Ananda Sukarlan ha grabado un CD con su integral pianística y destaca también la grabación del CD *¡Pasen, señores, Pasen!* para la colección de grabaciones de obras didácticas de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria dirigida por Adrian Leaper, con Fernando Palacios como narrador<sup>8</sup>.

Según José Antonio López Docal<sup>9</sup> su música resalta difícil de encuadrar en una sola tendencia estética. Ni actual ni dodecafónica, pero tampoco convencional, su música tiene como fin último una permanente búsqueda de la expresividad, a la que todo lo formal debe rendirse.

En la entrevista al compositor que realizó Hertha Gallego de Torres para *Opus-musica* y titulada “Mientras más ‘inútil’ sea a lo que nos dediquemos, más libertad, por supuesto, pero también menos eco”, Santiago Lanchares contesta tanto sobre la música para niños como sobre el piano:

OM- ¿Cómo ha vivido su acercamiento al mundo de los niños?  
¿Se van a repetir en su producción más obras como “*¡Pasen, señores, pasen!*”? ¿Qué pide un niño de hoy, que aparentemente está agarrado a la videoconsola (o eso nos dicen)?

SL- *¡Pasen, señores pasen!* la compuse pensando en una niña de cuatro años, recordando para ello mi propia infancia y eligiendo como tema el mundo del circo, que tanto me había impresionado de niño y que se ha vuelto a poner de moda en los últimos años. Quise plasmar en música los diferentes personajes y animales del circo, cada uno con su propio carácter, con su propia expresión. Al tener que escribir para un niño, se rompieron inmediatamente un montón de tabúes: había que simplificar el lenguaje, aclarar la armonía, dejar a un lado el lenguaje adulto y complejo. Fue un ejercicio de depuración que me sirvió para obras posteriores. Más tarde he vuelto al mundo de los niños en las pianísticas *Dos piezas para Alicia*, escritas para la hija de Ananda Sukarlan. Y en cuanto a los niños de las videoconsolas, los veo como víctimas de un sistema feroz que busca la ganancia económica y la competitividad del “number one” por encima de cualquier otro valor. Yo, en principio les daría grandes dosis de zen y de

---

<sup>8</sup>Sacado de la página [www.musicalia.com/site/secciones/PDtlle\\_ficha.asp?IDsecc=2&IDcatg=7&IDficha=151](http://www.musicalia.com/site/secciones/PDtlle_ficha.asp?IDsecc=2&IDcatg=7&IDficha=151), consultada el 8 de marzo de 2012

<sup>9</sup>José Antonio López Docal: “Lanchares, Santiago” en *Diccionario...*, vol. 6, p. 733.

contacto con la Naturaleza, confiando siempre en la sangre nueva y en las grandes dosis de sensatez y de percepción clara que tienen los niños y los jóvenes.

OM- El interés por el piano es una constante en su producción. Ahora parece que el piano solista vuelve a gozar plenamente del favor de los compositores. ¿En qué se diferenciaría su propuesta de la del resto?

SL- Efectivamente, parece que últimamente hay un renacer de la música para piano, debido, en gran parte, al estímulo de grandes pianistas que nos solicitan sin parar nueva música. El piano nunca se abandonó del todo, pero sí es cierto que en los años sesenta las búsquedas tímbricas hicieron al instrumento poco interesante a no ser que se le "preparase" adecuadamente y se le tocasen...las cuerdas, los flancos y los higadillos, si llegaba el caso. "Todo sea por la renovación tímbrica", parecía ser el lema. En nuestros días el nuevo lema es "Todo sea por la expresión", impensable hace unos años, y así va avanzando la historia. Las diferencias entre mi música para piano y la de otros colegas sería para mí aventurado decirlas. Sí creo que una de las características principales de muchas de mis obras para piano es el dinamismo incesante, las búsquedas rítmicas y la polarización armónica<sup>10</sup>.

Catálogo de la obra para piano: *Dos piezas para Alicia* (2003); *Anandamanía* (2002, versión para piano de Musicomanía); *Sonata para piano* (2001); *Dodecaedro Irregular* (1999); *En el sendero* (1999); *Dos Danzas y un Interludio* (1995/99); *Bartók-Danza* (1995); *Dos Invenciones* (A dos voces, Sobre un motivo) 1997/99; *Contra la corriente* (1991); *5 Piezas para piano* (1984)

***DOS PIEZAS PARA ALICIA*** Año de composición 2003 y dedicada a Alicia Pirena Sukarlan (hija del pianista y compositor Ananda Sukarlan). Editada por Tritó en 2005.

Estas dos piezas plantean dificultades técnicas muy superiores a las trabajadas en el *Cuaderno de estilos* de la Fundación Música Abierta.

---

<sup>10</sup>OpusMusica Nº 31 - Diciembre 2008 - Enero 2009. [www.opusmusica.com/031/entrevista.html](http://www.opusmusica.com/031/entrevista.html) consultada el 8 de marzo de 2012.

- **I - *Eine Kleine (Mo)zartmusik***,  $\text{♩} = 76$ , p. 10. Tras una breve introducción de dos compases donde trabaja el trino en la mano derecha mientras la mano izquierda realiza acordes de cuatro notas que implica extensiones de séptima. Tras esta introducción el autor plantea la superposición de las manos y el trabajo de la escalas (cc. 3-7) y posteriormente de nuevo los amplios acordes, de hasta cuatro notas, en ambas manos llegando a extensiones de intervalos de décima. El título hace referencia a la *Eine Kleine Nachtmusik* de Mozart y para ello utiliza el trino y las escalas que son típicas de la música de Mozart. Sin embargo el trabajo que plantea de acordes no se corresponde con las texturas mozartianas y mucho menos las extensiones.
- **II - *Une silhouette***,  $\text{♩} = \text{ca. } 45$ , p. 11. Forma bipartita que plantea una textura homófona con el trabajo de acordes en legato en la primera parte y cambios de compás (2/2, 7/8 ó 6/8). En la segunda parte trabaja diferentes planos sonoros: bajo tenido, acordes en ambas manos y en el agudo una nota repetida en ritmo de semicorcheas o tresillo de corcheas.

## 7.9. *Cuaderno para niños* de David del Puerto

David del Puerto (1964 - ) es uno de los valores consolidados dentro del panorama compositivo actual. La guitarra es su instrumento principal por lo que tiene bastantes composiciones para este instrumento o formaciones instrumentales donde está presente, pero también encontramos en su catálogo varias obras interesantes para piano. Además de *Cuaderno para niños* también tiene *Alímodo* (2002) y su colaboración en el *Álbum de Colien* con *Intrata* y *Verso IV* de 1996. Estudia guitarra y composición con Francisco Guerrero y Luis de Pablo. Es miembro fundador de “Música Presente”. “Su arte, vital, complejo, hondo, bañado en todo momento por la personalidad de su autor, se nutre de numerosas influencias venidas de diversas épocas y lugares del planeta, influencias que en manos del compositor se convierten con naturalidad en parte de su acervo personal para configurar un lenguaje musical sin equivalentes.”<sup>11</sup>

Sobre las características de su propia obra dice el compositor<sup>12</sup>: “Mi estilo se ha ido orientando con el tiempo hacia una mayor transparencia y protagonismo

<sup>11</sup>Biografía del compositor citada en la partitura, pág. 3.

<sup>12</sup>*El Álbum de Colien*, pág. 69

de la armonía y la línea melódica, buscando la claridad y concreción de los elementos constructivos de la obra”.

**CUADERNO PARA NIÑOS** Obra editada por Tritó en 2006. En la pág. 3 aparece una breve biografía del compositor y además éste explica cómo surgió la idea de esta obra:

En las últimas décadas, los compositores no nos hemos ocupado con demasiada frecuencia de escribir para los estudiantes de instrumento. “Música contemporánea” ha sido sinónimo durante años, de extrema dificultad de ejecución, lo que no ha favorecido precisamente el acercamiento de los jóvenes a los sonidos de su época. [...] mi generación ha vuelto a ser capaz de hacer música desde planteamientos más sencillos [...] A ello se ha unido el interés y el ánimo de los intérpretes, motivados por el hecho de que sus alumnos más jóvenes pudieran encontrar un estímulo, y no una montaña insalvable, en la música viva. En mi caso, grandes pianistas -y queridos amigos- como Ananda Sukarlan, con el que mantuve unas cuantas charlas sobre este tema, o Alberto Rosado, han sido un acicate para emprender la tarea de componer este cuaderno, integrado por pequeñas piezas de ejecución sencilla, desde luego no todas elementales, algunas de ellas incluso de cierta dificultad, pero sí todas escritas con el claro objetivo de poder ser tocadas por jóvenes estudiantes (aunque espero que la colección ofrezca también alicientes al pianista profesional).

Como el propio compositor indica hay determinadas piezas cuyo nivel de dificultad es demasiado elevado para el nivel de un niño no sólo por las extensiones, velocidad, dificultades rítmicas (contratiempos, compases, cambios en la agógica, etc.), y articulaciones, sino por el propio material musical.



Figura 7.4: “Tanz mit Carolin”, *Cuaderno para niños*. Puerto.

1. ***Rayo de sol en la ventana.*** Dedicada a Alicia Pirena Sukarlan. Pieza basada en el intervalo de cuarta. Destaca en el cc. 13 donde utiliza un arpeggio de tres semicorcheas que repite durante tres compases lo que provoca una polirritmia mientras la mano izquierda hace octavas.
2. ***Viaje con escalas.*** Dedicada a Unai Castaño. La elección de los compases  $11/8$ ,  $5/8$ ,  $8/8$ ,  $10/8$ ,  $13/8$ ,  $4/4$ ,  $5/4$ ,  $7/4$ , entre otros, hace que la unidad rítmica sea uno de los principales problemas. A esto hay que añadir la marca metronómica de negra igual a 104. La escritura es bastante densa llena de cromatismos y cambios de registro.
3. ***Mañana de invierno con patos salvajes.*** Dedicada a Leo. Esta pieza es algo más sencilla, sobre todo debido a la menor densidad de escritura que presenta. De cualquier forma volvemos a encontrar dificultades parecidas a las piezas anteriores.
4. ***Aria y double.*** Dedicada a Martí y Andreu Caballero. Tiene una estructura bipartita. Aunque empieza con una escritura sencilla, ésta se va complicando a media que avanza llegando a los contratiempos de la segunda parte. El cromatismo domina toda la pieza.
5. ***Welcome.*** Dedicada a Enrique Torres. Estructura AA'. Alterna pasajes en unísono con acordes. Los cambios de agógica son muy frecuentes.
6. ***Humores.*** Dedicada a Juan Vallejo. Está constituida por tres frases que comienzan por un movimiento paralelo en octava con la mano izquierda a contratiempo. El movimiento paralelo domina la pieza.
7. ***Playtime for two.*** Dedicada a Carla y Daniela Guillén. En esta pieza se sigue utilizando las imitaciones por inversión, los contratiempos, la alternancia de manos y el cromatismo.
8. ***Tanz mit Carolin.*** Dedicada a Carolin Pfeil. Es una pieza compleja por la escritura en semicorcheas y los constantes contrastes (Figura 7.4 en la página anterior).
9. ***¡A dormir!*** Dedicada a Christian Panisello. Es una pieza más sencilla con acordes tríadas paralelos.



## 7.10. *Invenciones. Easy piano Pieces* de Jesús Rueda

La información sobre el compositor y el catálogo de su obra para piano aparece en el apartado 3.1.11.

**INVENCIONES. EASY PIANO PIECES** Obra editada por Tritó en 2008 y dedicada “A los niños Alicia Pirena Sukarlan, Martí y Andreu Caballero, Pablo y Adriana van Hoff”. Es una colección de 29 piezas muy adecuadas para el repertorio infantil con las dificultades presentadas de forma progresiva.



Figura 7.5: “*El patio de quién?*”, *Invenciones*. Rueda.

1. **Got the points A**, 1. En estas dos primeras piezas trabaja la diferencia de dinámica sobre la misma nota representada tanto por la indicación convencional (*ff*, *f*, *p*, *pp*) como por el grosor de la nota.
2. **Got the points B**, 1. En esta pieza coinciden las dos manos mediante notas tenidas o realizando las dos las mismas gradaciones de la intensidad de forma paralela. Sólo indica la dinámica con el grosor de la nota.
3. **Bouncy Black**, 2. Utiliza la segunda mayor en teclas negras (do $\sharp$ -re $\sharp$  y fa $\sharp$ -sol $\sharp$ ) con cambios de octavas y cruces de manos. Seguramente hay una errata en los cc. 3 y 4 que aparecen la $\sharp$  y si $\sharp$  y será do $\sharp$ -re $\sharp$  por el título de la pieza que significa con mucho rebote en las teclas negras.
4. **Follow me**, 3. Canon en 3/8 cuyo antecedente se basa en un floreo, salto y luego estructura en progresión descendente.
5. **Simple seven**, 4-5. Son siete pequeñas piezas que trabajan la independencia de las manos y los ostinatos en el acompañamiento, siempre dentro del ámbito de quinta en ambas manos.
6. **Sombre seconds**, 6. Se trabajan los intervalos de segunda mayor tanto en teclas blancas como en negras.

7. ***Best friends***, 7. Se trabaja la polifonía con pequeñas imitaciones entre las dos manos y progresiones.
8. ***Be serious***, 8. *Religioso*. Tiene el mismo planteamiento que la pieza anterior pero con la aparición del cromatismo.
9. ***Obstinate fifth***, 9. *Allegro*. La pieza se desarrolla sobre un *ostinato* en la mano izquierda de corcheas, con el salto de quinta realiza una melodía en *staccato* que está llena de contratiempos.
10. ***Whatch out for the B-flat***, 10. *Andante*. Es una pieza homófona sobre la colocación Sol-Re en ambas manos y la particularidad de jugar con el Si natural y el bemol.
11. ***El patio de quién?***, 11. Sobre la melodía popular “El patio de mi casa” en la mano derecha en Fa se realiza un acompañamiento en La dórico (Figura 7.5 en la página anterior).
12. ***Fake it but ain't make it***, 12. *Marcato*. Sobre el compás de 5/8 desarrolla motivos de cinco corcheas que se van pasando de una mano a otra y que van apareciendo cada vez en una corchea distinta del compás. En un principio no coinciden en la escala de cinco notas (la mano izquierda mi-si y la mano derecha fa-do) y a partir del cc.8 ambas manos realizan la escala de Fa a Do.
13. ***Bully***, 13. Se desarrolla sobre diseños de negras, en la mano izquierda la mano derecha va realizando segundas mayores como si fuera una confrontación y finalmente “gana” la mano derecha.
14. ***Alicia's birthday party***, 14. *Andante*. En esta pieza aparece el intervalo de sexta en el acompañamiento tanto en blancas como en corcheas. La melodía que se pasa de una mano a otra transportada (mi, sol y do), se basa en el floreo.
15. ***Not so black***, 15. *Amabile*. La armadura de clave indica el uso de las teclas negras pero ocasionalmente la mano izquierda se mueve por cromatismo descendente.
16. ***Hand in hand***, 16. *Moderato*. Tiene una estructura tripartita ABA. El material de A se basa en la alternancia de manos del ascenso o descenso en semicorcheas de Do a Sol. La sección B contrastante está construida sobre el movimiento paralelo.

17. **Goldfingers**, 17. Esta pieza está plagada de cromatismos y las manos se mueven por movimiento contrario en un ámbito de sexta (fa-re para la mano izquierda y sol-mi para la mano derecha).
18. **Black or white**, 18. *Animato*. Las dos manos van alternando los arpeggios en teclas negras o blancas y la respuesta de la otra mano en la escala contraria se realiza en acorde (Figura 7.6 en la página siguiente).
19. **Catch me if you can**, 19. *Moderato*. Se vuelve a presentar el movimiento paralelo como dificultad técnica.
20. **If you insist**, 20-21. *Allegro*. La mano izquierda se mueve de forma insistente por segundas en un ámbito de cuarta de La a Re mientras la mano derecha realiza acordes de tres notas, en las que mantiene de forma constante las dos superiores La-Si y sólo cambia la inferior (re#, mi o fa). Se producen constantes cambios de compás del 3/4 al 2/4.
21. **The happiest seconds**, 22. Otra vez se trabaja el intervalo de segunda en manos alternas. La dificultad radica en el ritmo utilizado (combinaciones de semicorcheas y corcheas) y en la distribución entre las manos.
22. **Fun and funky**, 23. Está constituida por una amplia melodía de más de una octava de extensión en la mano izquierda, mientras la mano derecha acompaña con acordes de tres notas. La nota Do funciona como eje tonal.
23. **Watch your steps**, 24-25. La peculiaridad de esta pieza se basa en el movimiento perpetuo en semicorcheas en la mano derecha, mientras que la mano izquierda sólo bloquea las teclas Re y Fa que coinciden con el registro donde se está moviendo la mano derecha.
24. **Inner piece**, 26-27. *Con spirito*. En esta pieza hay tres planos sonoros: la mano derecha con un diseño en corcheas por cuartas quebradas (4<sup>a</sup> descendente - 2<sup>a</sup> ascendente - 4<sup>a</sup> descendente) mientras que la mano izquierda acompaña con dos voces en redondas y blancas.
25. **You talking to me?**, 28. *Allegro*. Es una pieza bastante más difícil por la velocidad y las quintas quebradas en semicorcheas en ambas manos, que juega con el intervalo de quinta justa y quinta disminuida.
26. **Modern music**, 29. *Andante*. Esta composición supone un guiño a la escritura contemporánea con los constantes cambios de ritmo, el cromatismo y las séptimas.

27. *Chords and discords*, 30. *Lento*. Es una pieza homófona que sirve para estudiar el movimiento contrario de las manos y los grandes desplazamientos.
28. *That's all folks!*, 31-32. *Allegro molto*. Aparecen diseños de 5 ó 6 corcheas ascendentes o descendentes que se interpretan, alternativamente en cada mano, coincidiendo la última con la primera del siguiente compás provocando el consiguiente desplazamiento métrico en el compás de 4/4. Además de los continuos desplazamientos por el teclado se añade la dificultad de la coordinación rítmica y los constantes cromatismos.
29. *To be continued*, 33. *Marcato*. Se utilizan cinquillos de corcheas que desarrollan la escala cromática descendente. Las dos manos se mueven por movimiento paralelo pero no en unísono.



Figura 7.6: “Black or white”, *Invenciones*. Rueda

## 7.11. *Somriure* de Albert Sardá

La obra está dentro de Senderos de un minuto: Ultimo Piano del siglo XX, edición facsímil del año 2000 y editada por EMEC, D.L. En esta publicación se reúnen breves piezas de 30 compositores e incluye un comentario de los propios compositores sobre su estética compositiva. La edición está coordinada, revisada y digitada por Carlos Galán, que además presenta la obra.

Según palabras del propio autor (p. 66): “Se podría considerar que mi música está marcada y condicionada por una pluralidad de estéticas que conviven en este final del siglo XX. Constantemente recibimos “influencias” del entorno en el que nos ha tocado vivir y difícilmente podemos sustraernos a ellas. Mi intención, con la mayor honestidad posible, es conseguir un lenguaje en el que, partiendo de las premisas técnicas planteadas por la música atonal y con un tratamiento subordinado al más “refinado eclecticismo”, concluyan en una sola obra las ideas estéticas que yo crea necesarias utilizar y que así mismo se puedan aglutinar y unir, como recurso formal, en la creación del propio discurso musical”.

**SOMRIURE** La pieza está dedicada “a la meva filla Clara” y firmada el 27 de noviembre de 1999.

El planteamiento de la pieza se basa en una línea melódica cromática en cada mano que alterna pequeños fragmentos en movimiento y en reposo para ir cediendo el protagonismo de una mano a otra. El resultado sonoro son dos líneas independientes que parecen perseguirse e imitarse, en articulaciones y planteamiento dinámico, en su recorrido por el teclado desde el registro central hasta el agudo y para finalizar vuelve a descender llegando al registro grave. El camino hacia el registro se produce con un aumento progresivo del sonido llegando al punto culminante (a partir de los cc. 12-15) tanto por la acumulación de cromatismos, la dinámica en *ff*, el cambio de compás, de 4/4 a 3/4, como por la coincidencia de ambas manos. Para relajar este punto culminante vuelve al planteamiento inicial y al compás original con un gran *decrescendo* llegando al *ppp* en el registro grave. El carácter de la pieza, *Tranquillo* ♩ = 72, hace que sea adecuada para el grado elemental y la dificultad principal de la pieza es el lenguaje atonal y el control del *legato* y la dinámica.

## 7.12. *Mirada. Colección de piezas infantiles.* *Piano solo* de Mercedes Zavala

Compositora madrileña nacida en 1963<sup>13</sup>. Cursó sus estudios de Piano y Composición en el Conservatorio Superior de dicha ciudad, continuando esta última materia en Inglaterra con Malcolm Singer (profesor de la Guildhall School y director de la Yehudi Menuhin School de Londres). Ha continuado su formación en el campo de la interpretación de la música del siglo XX, la composición y la pedagogía.

Es miembro fundador del “Grupo Secuencia” donde inicia una etapa de exploración de los aspectos teatrales, visuales, gestuales y sociológicos del hecho musical, labor que continuó como intérprete con sus propias composiciones. Además ha investigado sobre música africana, realizando varios cursos de percusión y viajando a Senegal en 1996. En 1997 se licenció en Filosofía en la UNED, donde después ha realizado estudios de doctorado. También ha dedicado gran parte de

---

<sup>13</sup>Biografía sacada de [http://www.musicalia.com/site/secciones/PDtlle\\_ficha.asp?IDsecc=2&IDcatg=7&IDficha=30](http://www.musicalia.com/site/secciones/PDtlle_ficha.asp?IDsecc=2&IDcatg=7&IDficha=30) consultada el 8 de marzo de 2012

su tiempo a la recuperación del repertorio histórico de las mujeres compositoras, perteneciendo desde 2000 al Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid.

Como compositora lleva en activo desde 1989, siendo sus primeros estrenos en Inglaterra, así como en Viena, USA y Alemania. En España su música ha estado presente en numerosos festivales (Alicante, Bilbao, Málaga, Madrid, etc.)

Actualmente es profesora de Fundamentos de Composición en el Conservatorio Profesional de Música Teresa Berganza de Madrid.

Catálogo de obras para piano<sup>14</sup>: *Suite* (1989); *Mirada* (1991); *Cinco comentarios dadá* (1991, para pianista-actor, accesorias varios y bailarín de claqué-figurante); *Diario (íntimo) de Sara-Clarabella Max* (1995, para pianista-actriz y accesorios varios); *Hojas de album, del libro de Sara-Clarabella Max*; *Marcha “no precisamente triunfal”* (1997); *Vals mínimo* (1998); *Merced Galante* (1999, Senderos de un minuto); *5 Haikus polopinos* (2002); *Haiku 6 (Fuji en el crepúsculo)* (2003); *Haiku 7 (hototogisu)* (2003); *Tanka del Haiku 7* (2003).

**MIRADA** Hertha Gallego de Torres<sup>15</sup> ha dicho de la compositora y de *Mirada*:

La compositora madrileña Mercedes Zavala (1963) cuenta con el aval unánime de la profesión desde que en 1989 estrenara sus primeras obras en Inglaterra. A ello suma un amplio reconocimiento internacional, que continúa en España con su presencia desde 1999 en la mayoría de Festivales y ciclos de música contemporánea. La peculiaridad de *Mirada*, compuesta en 1990, es que cada pieza está dedicada a un alumno o alumna en particular y trata de reflejar su forma de ser, de tocar, “de dar la lata”, o incluso su forma de componer. Así ¿nos cuesta imaginarnos el carácter de *Movimiento perpetuo*? Era de esperar que tal obra interesase en talleres y escuelas de música de todo el mundo y se ha convertido en su composición más representativa e interpretada.

---

<sup>14</sup>consultado en la página [www.musicalia.com](http://www.musicalia.com)

<sup>15</sup>Sacado de <http://2epoca.sulponticello.com/el-dia-internacional-de-la-mujer-nos-trae-un-vari> consultada el 26 de abril de 2015

La obra está editada por Ed. Pygmalión en 2002 y está firmada en Rivas Vaciamadrid en 1991. La compositora presenta la obra, compuesta en 1990:

[...] como fruto inmediato y espontáneo de la convivencia con mis alumnos de piano durante el curso 1989-1990. En concreto cada pieza se inspira en la forma de ser, de comprender la música o de comportarse en clase de algunos de ellos. Estas piezas tienen fundamentalmente un objetivo pedagógico, queriendo ellas fomentar una actitud de comprensión y respeto por la creación en general y por la música de nuestros días, actitud que debería ser inculcada en el alumno desde los primeros pasos de su educación musical.

1. **La Gruta de los Ecos**, ♩ = 100 Tempo libero, dedicada a Nora Pellús, pp. 1-2. Forma AA' precedidas de una breve introducción y seguidas de una coda. El material melódico de la mano derecha recorre toda la escala cromática excepto la nota *re* teniendo pulsado siempre el *do* central, pero sin ser éste ningún polo tonal. La mano izquierda presiona un cluster de cuatro notas separadas por tonos sin que lleguen a sonar. El ámbito no excede de la octava. Tanto la dinámica como la articulación son muy variadas y están escritas de forma muy precisa. Técnicamente exige a la mano derecha el trabajo de notas tenidas, en este caso el pulgar derecho, para desarrollar la independencia de los dedos, a la vez que éstos deben ser muy cuidadosos en el respeto a las numerosas indicaciones de dinámica y articulación.
2. **ABXO**, Allegro cómodo y rítmico, dedicada a Iñaki Romero, pp. 3-4. Sobre un *ostinato* de cinco sonidos y de fuerte carácter cromático tocado por la mano izquierda se superpone una tercera menor (Mi-Sol) tocada por la mano derecha que va desplazándose rítmicamente cada vez más cercana una de otra. Tras una pausa empieza el *ostinato* más rápido pero ahora se confronta a intervalos de sextas mayores y menores en la mano derecha. A pesar de terminar con la nota Do no se percibe ninguna polaridad. El *ostinato* de cinco notas exige trabajar la independencia y fuerza a los dedos de la mano izquierda mientras que los intervalos de la mano derecha trabajan el apoyo del peso, los desplazamientos sobre el teclado y la coordinación rítmica ya que percute cada vez en una semicorchea diferente de los cinquillos que realiza la izquierda en el *ostinato*.

3. **6 MINUS 431**, dedicada a Isabel Lloret, p. 5. A un *ostinato* repetido de seis notas cuyos intervalos son de segundas menores y séptimas mayores, en cada fragmento desaparecen una, tres o cuatro notas respecto al anterior. Cada fragmento va separado por calderones cuya duración debe ser creciente. Este proceso va enmarcado por una breve introducción de tres notas y un último sonido mantenido con el pedal. Aunque no especifica reparto alguno entre manos, podría hacerse la escritura en clave de Sol con la mano derecha y la de clave de Fa con la izquierda. Se indica la articulación de *staccato* así como respetar la dinámica de pianísimo. También indica el uso de los dos pedales.
4. **Nubes**, ♩ = 60 Libero, dedicada a Jesús Pérez, p. 6. Esta pieza está basada melódicamente en el tritono, presentado bajo dos formas simultáneas: *do-fa#* y *sol#-re*. A pesar de su brevedad se pueden distinguir tres partes ABA'. En la primera aparecen los dos tritonos simultáneamente por movimiento paralelo o contrario. Tras una pausa viene una parte de carácter más melódico y se concluye con el desplazamiento ascendente por el teclado de uno de los tritonos. Más allá de un mero trabajo técnico como los movimientos paralelo y contrario de las manos, esta pieza presenta una exigencia sonora a través del respeto a las indicaciones dinámicas y el uso del pedal.
5. **The Rocking Rock**, dedicada a Darío Font, pp. 7-8. Escrita en forma binaria, presenta una melodía cuya distribución entre las manos queda a libertad del intérprete. La pieza se genera por la repetición de un patrón rítmico-melódico que se va encogiéndose y estirando dando lugar a una acentuación completamente irregular. En los patrones más extensos se pueden rastrear las armonías del esquema de blues pero con notas añadidas que lo hacen irreconocible al oído. Técnicamente demanda una articulación precisa de los dedos y la interválica exige la extensión de la mano.
6. **Un pájaro en el jardín**, “Pájaro en el jardín: / saltitos cortos / sin decir ni pío”. dedicada a Elena García, pp. 9-10. Esta pieza evocadora del canto de los pájaros está compuesta por dos elementos: los grupos de notas rápidas de la mano derecha y las notas precedidas de mordentes de la mano izquierda. El grupo rápido se mueve siempre por las notas de una escala pentáfona pero no la tradicional oriental. Los saltos de las corcheas con mordentes son siempre en intervalos de séptimas. La escritura permite familiarizarse con la notación contemporánea. Los mordentes así como los



grupos permiten una primera aproximación a la ornamentación de una forma casi lúdica (Figura 7.7).



Figura 7.7: *Un pájaro en el jardín*, *Miradas*, Mercedes Zavala.

7. **Movimiento perpetuo**,  $\text{♩} = 80$ , dedicada a Bárbara Cano, pp. 11-12.

Esta pieza de textura muy densa presenta tres niveles correspondientes a los tres pentagramas de la partitura. El nivel superior presenta en registro sobreagudo un *ostinato* a dos voces de perfil muy cromático e interválica muy disonante. Se compone de 13 corcheas, lo que garantiza que no coincida siempre con la acentuación regular del compás. Los niveles inferiores se componen de sendas pedales marcadas también por su carácter disonante. Técnicamente se trabajan las notas dobles. Los tres niveles suponen una exploración sonora de los distintos registros del piano implicando el desplazamiento de la mano izquierda. Y las pedales exigen el uso del pedal tonal (tercer pedal).

8. **Minipieza**, dedicada a Almudena Lloret, p. 13. La pieza se genera por el contraste de texturas y dinámicas articulados en cuatro segmentos separados por calderones. La densidad dinámica se va haciendo mayor hasta llegar a un fortísimo y por contraste termina en una única nota en pianísimo. Plantea el control del sonido por la alternancia de las manos, los desplazamientos y las diferentes dinámicas. También se hace uso del pedal derecho y de la notación no convencional.

9. **Canción**, dedicada a Raúl Font, p. 14. Sobre un *ostinato* de corcheas con las notas *mi-re*, una melodía basada en una escala hexátona hace tres frases con un marcado carácter *cantabile*. La frase se caracteriza por un gesto ascendente de sexta menor que se compensa por un descenso por grados conjuntos, que en la segunda aparición se verá ornamentado. Esta última pieza de la colección permite el trabajo del *cantabile* y de la textura de melodía acompañada. Trabaja tanto el pedal izquierdo como las notas

tenidas que potencian la independencia de los dedos dentro de la misma mano.



# Capítulo 8

## Métodos de iniciación y estudios

Los nuevos cambios en los actuales planes de estudios han propiciado la aparición de variados métodos de iniciación en el aprendizaje del piano, adaptados a la realidad musical española. El principal cambio surgió con el plan del 1992 (LOGSE) donde los alumnos comenzaban el estudio del instrumento a la vez que la formación en el lenguaje musical (mientras que en toda la formación reglada anterior los alumnos comenzaban el contacto con el instrumento después de haber cursado un año de solfeo). Ésta ha sido una buena oportunidad para enriquecer el material pedagógico ya existente con piezas cercanas al folclore español e introducir el lenguaje contemporáneo desde el primer contacto con el instrumento, para evitar la desconexión de la enseñanza con la realidad musical del momento. Como curiosidad encontramos la obra de Vilapriyó, *Petits mons*, editada en 2006. Es una obra pensada tanto para la interpretación en los primeros años de estudio como para trabajar la repentización en el grado medio y resulta interesante comprobar cómo una obra tan reciente en el tiempo, conserva un lenguaje completamente tonal a lo largo de 55 piezas y tan sólo en las cinco últimas se permite introducir unas pequeñas piezas “A la manera de...” Bach, Bartók, Falla, Chick Corea y Montsalvatge.

### 8.1. *Contembeibi* op. 4, 5 y 6 de Miguel Álvarez Argudo

La información sobre el compositor y pianista se puede consultar en el apartado 3.6.7 en la página 177. Los tres opus de estudios *Contembeibi* están editados

en el año 2008 por Piles Ed., aunque el op. 6 está firmado en 2004. El autor indica las dificultades principales que trabaja.

**CONTEMBEIBI OP. 4** Según la descripción del propio autor es un cuaderno de estudios de música contemporánea para alumnos de grado elemental donde se utilizan signos gráficos utilizados por los compositores más importantes del siglo XX. La motivación, según el propio compositor, para componer estas obras fue el hecho de que no hubiera obras para ese nivel o que las que había estaban descompensadas no pudiéndose estudiar en el Grado Elemental. En este op. 4 especifica las siguientes dificultades principales: armónicos, valores exactos, valores irregulares, cruce de manos, *legatissimo*, saltos y ritmos...

En la página 3 presenta una biografía del compositor e índice de los cuatro estudios y además en todos los cuadernos antes de cada estudio hay una hoja pautada en blanco para las propuestas del profesor.

1. N<sup>o</sup> 1, ♩ = 120, p. 5. Está dividido en dos partes. La primera tiene un compás definido, trabaja el movimiento contrario y la figuración rítmica se va reduciendo de las negras a las semicorcheas. En la segunda parte especifica sin compás y trabaja los *clusters* con duración en segundos definida, sonoros y mudos, en teclas blancas y escritos que estan compuestos de teclas blancas y negras. Con los *clusters* mudos consigue trabajar los armónicos. El rango de matices que plantea es muy amplio pasando del *pp* al *fff* (Figura 8.1).



Figura 8.1: N<sup>o</sup> 1, *Contembeibi Op. 4*, Miguel Álvarez Argudo, cc. 9-16.

2. N<sup>o</sup> 2, ♩ = 60, p. 7. Trabajo del contraste rítmico entre la subdivisión binaria y ternaria, las terceras y el control del sonido por las dinámicas contrastantes.
3. N<sup>o</sup> 3, ♩ = 120, p. 9. En este estudio utiliza los *clusters* mudos y el tercer pedal, pedal tonal, para trabajar los armónicos. Además plantea dinámicas contrastantes entre ambas manos a partir del cc. 13 donde especifica *pp* para la mano derecha y *ff* para la mano izquierda sobre intervalos de segunda tanto en picado como en *legato*.
4. N<sup>o</sup> 4, ♩ = 60-80, p. 11. Estudio de dificultad muy alta por los constantes desplazamientos por el teclado realizando rápidos motivos cromáticos en fusas con cambios de octava y también planteando saltos extremos desde las últimas notas del teclado al registro central. Requiere un gran control del registro y de contraste entre el *legato*, non *legato* y picado.

**CONTEMBEIBI OP. 5** En este op. 5 el autor especifica las siguientes dificultades principales: Bajo *ostinato* y síncopas, sonoridad y melodía, Pedales, Segundos...

1. N<sup>o</sup> 1, ♩ = 60-100, p. 5. Trabajo de las segundas superpuestas formando hasta acordes de cuatro notas y seis notas en el final. Constantes desplazamientos llegando a los extremos del teclado y con un rango dinámico muy amplio lo que implica un control de las alturas y del sonido. Además también indica silencios con duración en segundos, el compás de 5/4 e incluso notación con altura indeterminada.
2. N<sup>o</sup> 2, ♩ = 60, p. 7. En este estudio el autor indica el trabajo de sonoridad y melodía así como el pedal derecho. Para ello presenta solo una línea melódica dividida entre las dos manos indicando alguna notas con un mayor grosor para ser destacadas como melodía. La indicación del pedal derecho señala que se ponga “a voluntad”.
3. N<sup>o</sup> 3, ♩ = 60, p. 9. Estudio pensado para trabajar tanto el pedal derecho como el pedal central además de la alternancia de manos a ritmo de fusas, *clusters* mudos, dinámicas extremas y desplazamientos. Las dificultades se van sucediendo a lo largo del estudio.

4. Nº 4, p. 11. Estudio del control de la duración de los sonidos expresada en segundos tanto manteniendo determinados sonidos como controlando la duración de los segundos entre dos ataques de acordes.

**CONTEMBEIBI OP. 6** En este op. 6 el autor especifica las siguientes dificultades principales: Objetos en el arpa, Notas repetidas, alternas, Piz. cuerdas, glisandos, Alturas metronómicas, Cajones, pedal autónomo,...

En este último cuaderno aparece la fecha de composición: Garaballa, 31-8-2004.

1. Nº 1, (**objetos en el arpa**), p. 5. El autor indica en un cuadro los objetos en el arpa (caja de lapicero, caja de CD, hoja de A4, lápices de goma, caja de cassette y pañuelo doblado entre apagadores) y en qué registros colocarlos. El estudio desarrolla una serie de dificultades como la alternancia de manos, los saltos, cruces, duraciones fijas en segundos, repeticiones, movimientos lo más rápido posible, etc. todo ello sin una indicación de compás pero sí especifica *Tranquilo* lo que lo hace asequible para el nivel que especifica el propio compositor.
2. Nº 2, (**pizz, cuerdas, glisando**), p. 7. En este estudio presenta un catálogo de recursos como los glisandos en el teclado y en el arpa con la yema y con la uña (lentos, moderados y rápidos), pizzicatos con la yema y con la uña, percusiones en el armazón con baqueta de fieltro, *clusters* sonoros y mudos y duraciones en segundos determinadas.
3. Nº 3, p. 9. En esta pieza aparece el trabajo de las alturas metronómicas, cajones y el pedal autónomo. Requiere un control metronómico muy alto diferenciando velocidades de negra a 140, 80 y 120 durante unos segundos específicos. También especifica duraciones a través de los cajones y un trabajo del pedal con una duración determinada en segundos y tocado de forma brusca.
4. Nº 4, p. 11. Para terminar los tres opus de estudios presenta un collage de contembeibi donde se puede elegir entre seis secciones que son extractos de diferentes estudios, del op. 4 y 5, pudiéndose ordenar y repetir a voluntad algunas y otras con repeticiones indicadas. Tan sólo a través del cuadro cartesiano organiza el comienzo y el final dejando la aparición de cada sección a discreción del intérprete.

## 8.2. *Set estudis modals. Peces fàcils per a les teclles blanques del piano* de Llorenç Balsach

La música de Balsach se encuentra vinculada al conceptualismo y en sus composiciones instrumentales los componentes melódicos y dinámicos tienen un decisivo protagonismo, pero siempre con un tono irónico y humorístico. Su formación en Ciencias Exactas le ha llevado a aunar ambas disciplinas a través de la investigación de los fundamentos teóricos de la percepción musical que ha plasmado en el libro sobre teoría de la música titulado *La convergència harmònica*, así como programas de análisis armónico y de notación musical<sup>1</sup>.

Nacido en 1953, realiza estudios musicales con J. Poch, C. Guinovart, A. Argudo y J. Soler. Como compositor no sólo ha trabajado para numerosas formaciones si no que también ha abordado otros campos componiendo para cine, teatro, ballet, documentales, magia, happenings, recitales de poesía, etc. El catálogo de la obra para piano: *Escarabat-piano* (1975), *Piscolabis* (1977), *Suite gàstrica* (1979), *Variacions per a 20 dits*, 4 manos (1979) y *Gran copa especial*, trans. 4 manos del original para orquesta de 1979 (1984).

**SET ESTUDIS MODALS. PECES FÀCILS PER A LES TECLES BLANQUES DEL PIANO** En la edición del año 2006 por La mà de guido, el autor explica en la introducción (p. 3):

Esta serie de estudios están pensados para llenar el vacío modal de las piezas fáciles para estudiantes de piano. La inmensa mayoría de estas colecciones incluyen sólo piezas en los modos mayor y menor pero olvidan las otras posibilidades modales. [...] El modo es un concepto de música griega y medieval y era una construcción básicamente melódica; el concepto actual “modal-polifónico” que le damos a estas piezas no es el de una armonización de una melodía modal sino la manifestación de una tendencia de reposo hacia distintas notas (los distintos modos) usando siempre la misma escala (las teclas blancas).

---

<sup>1</sup>José Ruvira en Emilio Casares (ed.): *Diccionario...*, vol. 2, p. 122.



Hemos de puntualizar que el uso de la polifonía y la armonía tiende a anular el efecto cadencial original de los modos (de aquí el predominio absoluto actual de los modos mayor y menor), pero, colocando convenientemente las notas y los acordes, esta tendencia cadencial, como se podrá ver, se puede seguir manteniendo, aunque para algunas notas es un trabajo más arduo que para otras.

Hemos ordenado las piezas por cuartas, empezando por el modo que corresponde a SI (modo locrio), ya que si las piezas se interpretan una detrás de otra, ayuda al efecto cadencial de conjunto.

En las pp. 14-16 aparecen representados los “escalonamientos” (escalas) que se pueden sacar de la gama equi-temperada de teclas blancas y los ejemplos están sacados del libro del mismo autor “La convergència armónica” (1994, ISBN: 84-859227-44-3)

1. ***Estudi en mode locri*** (Modo griego: mixolidio. Nota de reposo: Si), p. 4. Con una estructura AABA juega con la síncopa en ambas manos como motivo rítmico que unifica la pieza y con pequeños desplazamientos melódicos por el teclado indicados claramente a través de la digitación.
2. ***Estudi en mode frigi*** (Modo griego: Dórico. Nota de reposo: Mi), p. 5. Melodía en la mano derecha sobre un acompañamiento en acordes en la mano izquierda. La dificultad principal que plantea es precisamente los acordes de la mano izquierda con cambios constantes en la interválica.
3. ***Estudi en mode eólic*** (Modo griego: Hipodórico. Nota de reposo: La), pp. 6-7. Estructura formal clásica AABA. Realiza un bordón sobre la nota *la-mi* se estructura toda la pieza donde el ritmo característico es la contraposición de los valores largos con el de las penetrantes fusas (Figura 8.2). El resultado es que se escucha cómo van apareciendo las notas y se van solapando formando acordes de muy diferentes interválicas. El rango dinámico es muy amplio desde el *pp* al *f*.
4. ***Estudi en mode dóric*** (Modo griego: Frigi. Nota de reposo: Re), pp. 8-9. Sobre un acompañamiento en la mano izquierda en corcheas ascendentes desarrolla una línea melódica cuya característica principal es el ritmo de fusa, que es el opuesto al de la pieza anterior. Destaca la ausencia de indicaciones excepto el *forte* inicial y algún pedal aislado.



Figura 8.2: *Estudi en mode eólic*, *Set estudis modals*, Llorenç Balsach.

5. ***Estudi en mode mixolidi*** (Modo griego: Hipofrigi. Nota de reposo: Sol), p. 10. Toda la pieza está basada exclusivamente en el desplazamiento del intervalo de quinta en ambas manos con indicaciones de pedal mantenidos durante dos compases lo que hace que se escuchen simultáneamente casi todas las notas de la escala.
6. ***Estudi en mode jónic*** (Modo griego: Lidi. Nota de reposo: Do), p. 11. Para eludir la referencia tonal al modo mayor utiliza un acompañamiento en acordes donde siempre aparece el intervalo de segunda. Ambas manos realizan constantes desplazamientos como explorando las distintas sonoridades de los registros del teclado.
7. ***Estudi en mode lidi*** (Modo griego: Hipolidi. Nota de reposo: Fa), pp. 12-13. Es la pieza más rápida de todas donde además plantea cambios de compás y de velocidad. Como en otras piezas la melodía se desarrolla en la mano derecha mientras que la mano izquierda realiza el acompañamiento marcando la parte. Tanto la línea melódica como el acompañamiento están caracterizadas por el movimiento descendente.

### 8.3. *Estudis Preliminars* op. 138 de Teresa Borrás

Compositora, pianista, guitarrista y pedagoga nacida en Manresa (1923 - 2010), que estudió con Taltabull, R. Halffter, Agosti y Frazzi. Se ha dedicado a dar numerosos conciertos para dar a conocer su obra para piano. Además, Teresa Borrás compone obras para otros instrumentos como el arpa, la guitarra, instrumentos de cuerda y viento y numerosas formaciones.

Respecto a su proceso creativo, la compositora comenta:

Cuando tengo una inspiración pienso, por ejemplo, “mira, este prelude podría ser para tal persona...” y entonces se lo digo, porque así tengo la obligación de desarrollarlo y acabarlo. La creatividad tiene sus encantos y sus defectos. Cuando ves algo que has hecho, supongo que con la poesía y la pintura sucede lo mismo, ya no te gusta. A los dos o tres días lo cambiarías... Llega un punto en que debes decir ‘basta’. Cuando haces una obra es una angustia, pero una vez la has terminado, ya está terminada. Hay que pasar a otra cosa. Además, de otro modo perdería espontaneidad. Muchas de mis obras son por encargo, por ejemplo un profesor de oboe me pidió que le hiciese unos estudios de oboe, y ya los tiene editados. Lo mismo ocurrió con unos estudios para trompeta. Tengo siete conciertos para solista y orquesta, entre otras muchas cosas...

Respecto a su labor como concertista para la divulgación de su música: “No quiero que mi música se pierda. Siempre asisto a todos los cursillos que puedo porque me gusta moverme en el ambiente musical. Además aprovecho para dar a conocer mi música, y siempre se aprende algo nuevo en estos cursillos”. Respecto al tipo de música que crea, ella misma explica: “Mi música ha sufrido una evolución. Algunas de mis obras carecen de compás, otras son atonales, bitonales o contienen rasgos contemporáneos. Otras obras se han compuesto de manera absolutamente libre, y ninguna de ellas ha sido escrita en base al dodecafonismo”<sup>2</sup>.

Catálogo de la obra para piano: *6 Preludis* op. 67-13; *Confluències* op. 75; *Recull* op. 78; *6 Estudis* op. 76. (1983); *Scherzetto* (1979); *Toccata* op. 77; *Nurol* op. 83 (1983); *Lluny* (1983); *Sardana* (1985) y *Estudis preliminars* op. 138 (1999).

***ESTUDIS PRELIMINARS op. 138*** La edición corre a cargo de Clivis Publicacions dentro de la colección Biblioteca Studium en el año 2001.

1. Moderato, ♩ = 96, 4 - 5. El planteamiento melódico va pasando de una mano a otra y el conjunto son pequeñas líneas y acompañamientos independientes que se desarrollan en un registro medio agudo. El diseño

---

<sup>2</sup>Montse Andreu: *Compositoras Innovadoras: ¿Minoría silenciosa?* (Artículo) <http://www.amazings.com/articulos/articulo0049.html> consultada el día 19/07/11

del acompañamiento inicial es lo más fácilmente reconocible ya que lo va repitiendo al principio de cada sección. El material melódico presenta cromatismos pero se siente tanto en el principio como en el final un claro centro tonal en *Do*. La dificultad que presenta la pieza es la absoluta independencia de las manos con un elaborado engarce de los papeles melódicos de las manos además de las sonoridades cromáticas que busca.

2. Allegretto,  $\text{♩} = 88$ , 6. En este estudio también vuelve a trabajar el intercambio de papeles entre ambas manos. El acompañamiento se plantea en intervalos por cuartas principalmente y las manos tienen casi un planteamiento de posición fija con pequeñas extensiones. La pieza tiene una forma ABA y aunque haya pequeños cromatismos podemos hablar de un modo eólico en *la*.
3. Moderato,  $\text{♩} = 96$ , 7. Planteamiento del trabajo interválico bien desde el punto de vista melódico como armónico. El papel del acompañamiento recae principalmente en la mano izquierda con los intervalos de quinta y de segunda principalmente aunque también utiliza las terceras y las cuartas. Rítmicamente el peso se equilibra entre las dos manos pero en la segunda parte del estudio introduce el ritmo en corcheas y la síncopa.
4. Allegretto,  $\text{♩} = 88$ , 8. El estudio alterna secciones de manos alternas con movimiento contrario donde utiliza el movimiento cromático para alejarnos de la sensación tonal aunque acaba sorprendentemente con una clara cadencia perfecta en *Do M*. La dificultad que plantea es la independencia melódica de las manos.
5. Andante,  $\text{♩} = 58$ , 9. En este estudio vuelve a plantear las mismas dificultades que han aparecido trabajando la independencia de las manos y el movimiento contrario. La pieza utiliza la escala de *sol* jónico, mixolidio y termina como otros estudios con una cadencia perfecta no sin antes tomar prestado el sexto grado del modo menor para darle una nota de color.
6. Moderato,  $\text{♩} = 92$ , 10. Para terminar esta serie de estudios vuelve a incidir en el trabajo de la independencia melódica de las manos como dos voces independientes, el movimiento paralelo y contrario, las dinámicas contrastantes y los numerosos cromatismos que aumentan la complejidad sonora que sólo queda algo compensado por la sencillez rítmica con numerosos pasajes homorrítmicos.

## 8.4. *20 Miniaturas para debutantes e Iniciación al piano* de Jordi Domingo Argilaga

Compositor y profesor de piano y guitarra. Además de su labor docente destaca por haber impartido cursos de pedagogía musical para maestros, dirigido el coro Mos Cantars de Tarragona y por haber puesto música y creado poemas para niños.

Catálogo de la obra para piano: *Iniciación al piano* (2000) y *20 Miniaturas para debutantes* (1988).

**20 MINIATURAS PARA DEBUTANTES** Esta colección de piezas editadas por Real Musical Ed. en 1988 tiene una clara intención pedagógica utilizando sólo la posición fija de ambas manos comenzando con los pulgares en el do central y exclusivamente teclas blancas. La melodía se reparte entre ambas manos excepto en la última pieza. Va añadiendo poco a poco los dedos a utilizar, y también las dificultades como la articulación en *staccato* y *legato* y la coordinación de la alternancia de manos. Destaca que no hay indicaciones de matiz en ninguna de las miniaturas. Cuando añade una nueva dificultad indica antes el ámbito y el nuevo ritmo. En esta obra la estructura viene definida por los objetivos pianísticos a conseguir y los títulos definen y describen claramente el resultado sonoro y la sensación como intérprete.

1. **Trabalenguas**, ♩ = 132. Manos alternas utilizando sólo los dos primeros dedos de cada mano. La dificultad es la coordinación por la velocidad que indica.
2. **Galopando**, ♩ = 152. A partir de esta segunda pieza se utilizan los dedos 1-2-3 e introduce las corcheas. Forma A-B-A donde el contraste lo logra con el cambio de articulación y el grado de alternancia de las manos (Figura 8.3).
3. **En cuclillo**, ♩ = 72. Trabajo de la nota repetida.
4. **Danza**, ♩ = 84. Introducción del compás de 4/4 y sigue trabajando las dificultades ya presentadas.



Figura 8.3: *Galopando, 20 miniaturas para debutantes*, Jordi D. Argilaga.

5. **Olas**,  $\text{♩} = 152$ . Precisión digital en el trabajo de las corcheas a gran velocidad que pasan de una mano a otra dibujando las olas, como indica el nombre.
6. **Inversión**,  $\text{♩} = 120$ . Presenta la inversión como concepto compositivo para seguir reforzando los planteamientos pianísticos ya trabajados.
7. **Curvas**,  $\text{♩} \cdot = 48$ . Planteamiento muy parecido a la miniatura número cinco y la inversión.
8. **Paralelas**,  $\text{♩} \cdot = 44$ . Forma tripartita con frases de cuatro compases donde las manos se mueven alternativamente con movimiento paralelo.
9. **Convergencia y divergencia**,  $\text{♩} = 96$ . Trabajo del movimiento alterno y en espejo de las manos.
10. **Carrillón**,  $\text{♩} = 69$ . Trabajo del acorde de *Do* Mayor con cinco dedos en la mano derecha y cuatro en la mano izquierda.
11. **El potrillo**,  $\text{♩} = 88$ . Forma tripartita donde la parte A se construye sobre el acorde de *Do* Mayor en *staccato* y la parte B realiza en *legato* un movimiento ascendente y descendente.
12. **Minueto**,  $\text{♩} = 116$ . Con forma aa' presenta un pequeño minueto para seguir trabajando las dificultades que ya ha planteado en otras miniaturas.
13. **Polka**,  $\text{♩} = 76$ . Lo mismo que plantea en la pieza anterior pero cambiando a una polka.
14. **Terceras descendentes**,  $\text{♩} = 72$ . Como el nombre indica realiza terceras quebradas descendentes que pasan de una mano a otra.
15. **Mayor-menor**,  $\text{♩} = 80$ . Pieza dividida en dos partes (Mayor-menor) de ocho compases cada una y separadas por una doble barra. Cada una de las partes está dividida en dos semifrases a modo de pregunta respuesta.

16. ***Cancción***,  $\downarrow \cdot = 63$ . Vuelve a la estructura de dos frases de ocho compases (aa') con la melodía distribuida entre las dos manos en compás de 3/4 con ritmo de  $\downarrow\downarrow$ .
17. ***Vals***,  $\downarrow \cdot = 48$ . Misma estructura aa' y mismo planteamiento pianístico con ritmo de vals. A partir de esta pieza ya utiliza los cinco dedos en las dos manos.
18. ***Minueto***,  $\downarrow = 116$ . Lo mismo que las piezas anteriores pero en un minueto.
19. ***Cambio de tonalidad***,  $\downarrow = 108$ . Forma tripartita donde repite íntegramente la misma frase primero en la mano izquierda con la posición de *Fa-Do* y luego en la derecha en la posición *Do-Sol* y vuelve a repetirla en la mano izquierda en *Fa*. El cambio de triada produce una modulación de *Fa* a *Do* y vuelta a *Fa*.
20. ***Scherzo***,  $\downarrow \cdot = 76$ . Forma tripartita ABA. Esta es la única pieza que trabaja la coincidencia de ambas manos en la parte B, que se mueven en la parte central por movimiento contrario, pero no en espejo, es decir, no coinciden los mismos dedos en ambas manos.

**INICIACIÓN AL PIANO** Método de iniciación al piano editado por Real Musical en el año 2000. La obra se compone de sesenta pequeñas piezas pensadas para trabajar progresivamente los elementos técnicos, rítmicos y melódicos a un nivel básico para un primer contacto con el instrumento. La mano izquierda aparece en clave de Fa desde la primera pieza y el ámbito que utiliza principalmente es compartiendo los pulgares en el *do* central hasta la pieza número cuarenta y nueve. A partir de esta pieza va ampliando el ámbito hasta llegar a las dos manos en el mismo pentacordo. El planteamiento técnico de todas las piezas es de manos alternas sin trabajar en ninguna de ellas ni las notas dobles ni la coincidencia pero sí el cruce de manos en la última pieza. A partir de la número treinta y cuatro las piezas tienen un título descriptivo como *Minuet*, *Descender y ascender*, *Diálogo*, *Danza*, *Pentatónico*, etc.

## 8.5. *14 Estudios expresivos* de Jordi Domingo Mombiela

Jordi Domingo (1928 - 1991) estudió piano, composición y dirección de orquesta en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona con los maestros Tomàs Buxó, Joaquim Zamacois y Pich Santasusana. Como compositor, ha trabajado diversos géneros como pian solo como *Reflejo Español*, coro (presentadas a los concursos de composición de Tolosa), orquesta, *lieder*. Además de su labor como compositor ha sido catedrático de música y ha realizado una intensa labor pedagógica así como varios libros de teoría<sup>3</sup>.

**14 ESTUDIOS EXPRESIVOS** Según la explicación del propio autor, en la p. 5, los *14 Estudios Expresivos* “van dirigidos a los estudiantes que, suponiéndose mínimamente instruidos en la lectura musical, inician los estudios de piano. El objetivo principal de la obra es potenciar y desarrollar el gusto en la interpretación musical” por lo que trabaja el *tempo*, fraseo, carácter, matices de intensidad, calidad del sonido y la progresiva iniciación de los principales elementos de ataque. Además en el prólogo del catedrático Miquel Farré, p. 3, considera la obra como una “positiva aportación al material pedagógico autóctono. La iniciación al estudio del piano es un momento delicado. La necesidad de establecer unos principios elementales de base, parece a veces, contradecirse con el progresivo ensanchamiento de horizontes”.

Como su propio nombre indica son 14 estudios que beben de los *Mikrokosmos* de Bártok tanto por el planteamiento técnico, la secuenciación de las dificultades así como por indicar el/los pentacordo/s que utiliza en cada pieza como también indica Bártok en el primer volumen. La diferencia la encontramos entre Domingo y Bártok es que estos estudios son sólo una muestra musical de cada dificultad mientras que *Mikrokosmos* es una obra mucho más extensa dedicando incluso varios números a la misma dificultad. Otra diferencia en el planteamiento didáctico es que en la obra de Bártok sólo se indica la digitación mínima necesaria mientras que en los *14 Estudios expresivos* encontramos piezas completamente digitadas incluso aunque las manos permanezcan en posición fija.

La obra está estructurada en tres bloques:

---

<sup>3</sup>Sacada de la página [http://www.musicsperlacobla.com/compositor.php?autor\\_id=293](http://www.musicsperlacobla.com/compositor.php?autor_id=293) consultada en 8 de marzo de 2012



1. Con idéntico ritmo en ambas manos (nota contra nota) y articulación *legato*: números 1-3.
2. Con independencia rítmica de las dos manos: números 4 y 5.
3. Con desplazamiento de las manos: números 6 al 14.

Además para cada estudio hay otros 14 ejercicios complementarios que deben practicarse, según indicación del propio compositor, a manos separadas y lentamente al principio, en distintos matices de intensidad, en distintos *tempi* (aumentado gradualmente la velocidad), en distintas fórmulas rítmicas y reflexivamente, nunca de manera rutinaria. Estos ejercicios ayudan al alumno a aprender a estudiar, capacitándolo para detectar la causa de los problemas y el modo de solucionarlos.

La obra está dedicada “A mis hijos Jordi y Carles-Joaquím” y editada en 1984 por Boileau.

- N<sup>o</sup> 1: ***Movimiento contrario (reflejo)***, Moderato, 7. Trabajo del movimiento en espejo sobre dos pentacordos diferentes donde trabaja distintas combinaciones digitales. El ejercicio complementario n<sup>o</sup> 1 trabaja las combinaciones del estudio pero con una nota tenida.
- N<sup>o</sup> 2: ***Movimiento directo (paralelo)***, a la distancia de 8<sup>a</sup>, Allegretto, 8. Trabajo en posición fija del movimiento paralelo sobre el pentacordo *re-la* a distancia de octava. El ejercicio complementario n<sup>o</sup> 2 trabaja de nuevo las combinaciones del estudio pero además plantea diversas fórmulas rítmicas para las once propuestas como los tresillos, o los ritmos desiguales con puntillos.
- N<sup>o</sup> 3: ***Suspiros (Sospirs)***, movimiento directo a distancia de 15<sup>a</sup>, Allegro, 9. En este estudio incorpora los silencios de negra y blanca y vuelve a trabajar las mismas dificultades del estudio número dos sobre el pentacordo *la-mi* a distancia de dos octavas. En los ejercicios complementarios plantea de nuevo el trabajo con ritmos y los ejercicios son más largos.
- N<sup>o</sup> 4: ***Medievalessca*** (el “picado” y el “subrayado”), Allegretto, 10. Pieza con forma ABA donde trabaja las manos alternas en *staccato* en posición fija en A y en la parte central las imitaciones entre las manos y el movimiento paralelo. Los numerosos ejercicios complementarios trabajan la

diferencia de articulación en nota repetida (*staccato* y *portato*), movimiento contrario en *staccato*, las dificultades del estudio atomizadas y también plantea el trabajo del movimiento paralelo en tres ejercicios a distancia de sexta.

- N° 5: ***Diálogo (Diàleg)***, estilo imitativo, tonalidad de Sol Mayor, Moderato, 12. De nuevo con forma tripartita trabaja la imitación y la independencia rítmica de las manos. La mano derecha se desarrolla sobre el pentacordo *sol-re* y la mano izquierda en *re-la*. Los ejercicios inciden en el trabajo del movimiento paralelo en terceras quebradas entre otras dificultades.
- N° 6: ***Canción (Cançó)***, tonalidad de mi menor, desplazamiento de las manos, *cantabile*, 14. Es el primer estudio donde se plantea el desplazamiento en ambas manos simultáneamente con el cambio de sección. Primero las dos manos se centran en el pentacordo *mi-si* y en la sección central la mano derecha sube a *sol-re* y la izquierda baja a *re-la*. Así mismo trabaja la independencia melódica de las manos. Los ejercicios vuelven a trabajar el movimiento paralelo y la nota tenida.
- N° 7: ***Reflejos (Reflexes)***, acordes de dos notas para la mano izquierda, tonalidad de Fa Mayor, Moderato, 15. Forma tripartita. En la primera parte trabaja el movimiento contrario y en la parte central se desplazan las manos y la mano izquierda acompaña con notas dobles a la melodía de la mano derecha. Los ejercicios están planteados para trabajar las notas dobles en la mano izquierda y el movimiento paralelo y contrario con ritmos.
- N° 8: ***Otoñal (Tardorença)***, Andantino, 17. Contraste entre dos escalas: *Sol M* y *do frigio (do-reb-mib-fa-sol)* que aparecen simultáneamente en los compases 3-4 y 7-8. Con forma aa'ba' el estudio trabaja la independencia de las manos, el trabajo del *legato* y el *cantabile*. Los ejercicios trabajan principalmente el movimiento paralelo con giros melódicos propios del estudio con diferentes fórmulas rítmicas y además los compases 9, 10 y 3-4 del estudio.
- N° 9: ***Mi pueblo (El meu poble)***, estilo popular, Allegretto, 18. De nuevo utiliza la estructura tripartita y el contraste se produce tanto por la diferencia de textura, melodía acompañada frente al tratamiento homófono, como también por el uso de la tonalidad de *Fa M* en la primera parte

y el pentacordo de *Sol* M-m. Los ejercicios complementarios inciden en el movimiento paralelo.

- N° 10: ***Pequeño “Scherzo” (Petit “Scherzo”)***, Grazioso, 20. En este estudio vuelve a trabajar la alternancia de manos como en el número cuatro así como los grandes contrastes dinámico indicando un matiz diferente para cada compás. Los ejercicios se vuelven a centrar en el movimiento paralelo y también en la alternancia de manos.
- N° 11: ***Afan (Afany)***, contratiempos, Giusto, 21. Estudio dedicado a los contratiempos, el acento súbito e intenso, el picado acentuado, acordes de dos notas en las dos manos, el *legato* y los desplazamientos paralelos y simultáneos de las manos. Los acordes de dos notas tienen siempre el *la* como nota común. Los ejercicios plantean el trabajo de las notas dobles y el movimiento paralelo.
- N° 12: ***Serpol (Serpoll)***, síncopas, Calmato, 23. Estudio con forma tripartita que trabaja en la primera sección las síncopas o contratiempos en la mano derecha con respecto a la izquierda sobre la escala melódica de *la* m. En la parte central plantea un control de la coordinación *legato* y *staccato* en cada mano y utiliza los sonidos de la escala de *sol* M pero como en anteriores estudios no hay una sensación tonal ni de cadencia. En los ejercicios añade el estudio de las articulaciones *legato* y *staccato* y sus posibles combinaciones.
- N° 13: ***La ardilla (L’esquirol)***, cruzamientos de manos, Allegro, 24. Trabajo de las manos alternas con cruzamiento de manos en *legato* y *crescendos*. Los ejercicios complementarios trabajan exclusivamente la alternancia de manos en *legato*.
- N° 14: ***Camino de la Aldea (Camí del Vilatge)***, Andantino, 26. Para terminar esta colección de estudios plantea dificultades ya trabajadas como las notas dobles como acompañamiento en la mano izquierda en *ostinato*, las articulaciones, el movimiento directo y la independencia rítmica de las manos. Y los ejercicios complementarios vuelven a plantear el trabajo del movimiento paralelo con diferentes ritmos y combinaciones de articulaciones.

## 8.6. *Cuadernos de Adriana. Piano para principiantes* de Antón García Abril

García Abril es una de las figuras fundamentales en el panorama musical español tanto por su extensa producción, su labor docente y por su colaboración en la creación del Grupo Nueva Música con Barce, Halffter, de Pablo, Blancafort, Carra, Ember y Moreno-Buendía. Según Fernando J. Cabañas Alamán<sup>4</sup> su estilo se caracteriza por el melodismo y la tonalidad, tendiendo hacia la creación de un lenguaje propio y evolutivo, alejado desde el punto de vista estético de los compositores integrantes del Grupo Nueva Música y de la corriente rupturista que representaba Webern, mientras que García Abril (1933 - ) encontró en el expresionismo de Bartók, Stravinsky y Berg un punto de partida para desarrollar su estilo personal. Su gran preocupación es lograr el mayor contacto posible con el público por lo que pone música a obras de numerosos poetas como Alberti, Lorca, Machado, etc.

Catálogo de la música para piano: *Cuadernos de Adriana, piano para principiantes (tres cuadernos)*, 1985; *Mi pequeño planeta* (colaboración con Encarnación López de Arenosa), 2000; *Sonatina*, 1954 (UME 1957); *Preludio y Tocata*, 1957 (RM 1985); *Sonatina del Guadalquivir*, 1982 (RM 1983); *Seis preludios de Mirambel*, 1984-87 (RM); *Zapateado*, p 4 manos, 1995 (Bolamar); *Balada de los Arrayanes*, 1996 (Bolamar); *Madrid 1948-1998*, 2p, 1998 (Bolamar); *Dos piezas griegas para piano*, 2001; *Diálogos con la luna*.

**CUADERNOS DE ADRIANA. Piano para principiantes** El método consta de 42 piezas distribuidas en tres volúmenes y está dedicado “A mis hijos Antón, Agueda y Adriana. A todos los niños que con amor se acercan a la música, dedico estas piezas escritas para manos pequeñas y corazón grande.”. El primer volumen está editado en Real Musical en 1986 y los otros dos en 1988 y 1989. Se analiza sólo el primer volumen como muestra ya que la obra completa está estudiada en la tesis doctoral de Paula Coronas Valle *La obra pianística de Antón García Abril: un paradigma de comunicación musical* (2008).

En el prólogo (pág. 3 y 4) el autor explica que esta obra es el resultado de un largo proyecto que surge cuando sus hijos se inician en la música a través del piano:

---

<sup>4</sup>Fernando J. Cabañas Alamán: “García Abril, Antón”, *Diccionario...*, vol. 5, pp. 412 – 419.

Descubro, después de una permanente observación de sus comportamientos musicales, que partiendo de las posibilidades físicas e intelectuales del niño y aprovechando sus recursos, puedo escribir una colección de piezas que sirvan para conducir sus primeros movimientos de los dedos sobre el piano, de forma que éstos sean sencillos, pero a su vez, intentando que esa movilidad básica (en la mayoría de las ocasiones expresada con la elemental técnica de la posición fija) esté al servicio de una idea musical que influya directamente sobre la sensibilidad del joven pianista.

Las piezas se basan en una técnica de piano fundamentada en un sistema de niveles (escala pentátona dentro de un intervalo de quinta) que viene indicado en la partitura al principio y cuando se produce un cambio de nivel dentro de una pieza y el autor propone identificar cada una con un color para que el alumno coloree las partituras, de modo que cada nivel sea fácilmente identificable: primer nivel: Do-Sol es el color rosa, el segundo nivel: Re-La el es color amarillo, etc. Además las piezas vienen digitadas para ayudar más a la rápida lectura. Pedagógicamente hay dos corrientes de pensamiento: la primera se basa en la necesidad de digitar cada nota para afianzar la colocación en el teclado, que es la idea que sigue García Abril, y la segunda evita el exceso de digitaciones para que el alumno lea la nota y no el número. Las tres primeras piezas se escriben exclusivamente en clave de Sol y a partir de la cuarta ya se introduce la clave de Fa.

La finalidad de estos cuadernos es “escribir unas pequeñas obras que, desde su aparente dificultad, ofrezcan al joven pianista la sensación de tocar “algo virtuoso”. El niño se siente pianista y está convencido de que interpreta fácilmente algo “muy difícil”. Estas sensaciones le estimularán, alentándole a seguir estudiando. [...] Yo, en mi parcela creativa, me he acercado al niño, intentando aportar, con mi personal enfoque, estas piezas del Cuaderno de Adriana, al ya rico panorama musical existente, con el deseo de que puedan servir para aproximar a los niños, desde el piano, al estudio de la música” (Pólogo a los *Cuadernos de Adriana*, pág. 4).

1. ***Bolamar***. Alternancia de las manos en el desarrollo melódico en negras con acompañamiento en blancas do-sol.
2. ***Imitativa***. Como su nombre indica la mano izquierda imita en canon y, a distancia de un compás, lo que hace la mano derecha.

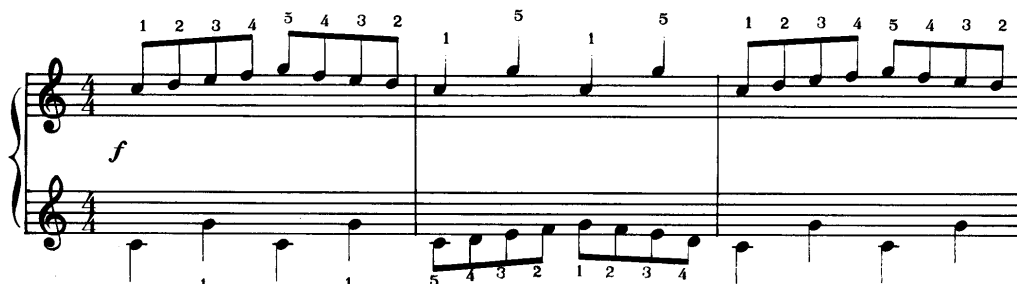


Figura 8.4: *Cuadernos de Adriana*. (nº 10 Tocatina) García Abril.

3. **Preludio**. La melodía está desarrollada exclusivamente por la mano derecha mientras que la mano izquierda acompaña con redondas en do-sol alternativamente.
4. **Paisaje**. Basada en el material de la pieza nº 2. Imitativa.
5. **Tema con variaciones**. Sobre una misma melodía se desarrollan diferentes tipos de acompañamiento.
6. **Canon de las estrellas** (desarrollo de la pieza nº 2, Imitativa). Aparece por primera vez el cambio de nivel dentro de una pieza.
7. **Canción oriental**. Sobre un bordón de quinta en la mano izquierda se desarrolla una melodía basada en el material del primer compás y sus variaciones.
8. **Coral**. En esta pieza el cambio de nivel implica el transporte de las dos manos a la nueva colocación manteniendo el mismo material.
9. **Sobre patines**. Pieza basada en la alternancia del motivo en corcheas basado en el movimiento de segunda con las notas largas.
10. **Tocatina** (desarrollo de la pieza nº 1, Bolamar). Desarrollo del movimiento ascendente y descendente, con su transporte a diferentes niveles (figurename 8.4).
11. **Andaluza I** (por la primavera blanca). Pieza muy interesante desde el punto de vista compositivo con el tresillo, la nota repetida, el puntillo y el contratiempo como nuevos recursos rítmicos. Es un pieza de mayor complejidad rítmica y de mayor extensión.
12. **Ostinato** (desarrollo de la pieza nº 3, Preludio). En esta pieza se siguen trabajando las mismas dificultades técnicas que en las anteriores y contiene los mismos motivos a desarrollar.

13. ***Campanas del monasterio***. Esta composición presenta constantes cambios de nivel y sigue profundizando en los mismos motivos a desarrollar.
14. ***La casa de las flores***. Se trabaja el acompañamiento tipo vals sobre dos posiciones sólo del acorde: do-mi-sol y do-fa $\sharp$ -sol, por lo que esta alteración da una nota de color a toda la composición.
15. ***Volando la cometa***. En esta pieza se siguen reforzando todas las dificultades planteadas en las piezas anteriormente analizadas.
16. ***Sonatina de las amapolas***. Al igual que en la anterior, en esta pieza se siguen reforzando todas las dificultades planteadas.

## 8.7. Obras de Alberto Gómez

La biografía y catálogo de obras de Alberto Gómez están en el apartado 7.7 en la página 315 y en 7.7 en la página 316. Las tres obras analizadas *Colores*, *15 Pequeños estudios progresivos*, *Iniciación a la técnica del piano* y *Colorines*, *Mis primeros dedos* se encuadran dentro de la clasificación de métodos y estudios y se presentan por orden cronológico.

***COLORES, 15 PEQUEÑOS ESTUDIOS PROGRESIVOS PARA PIANO*** En este cuaderno, editado en 1990 por Música Mundana, especifica antes de cada pieza la necesidad de haber estudiado previamente las series correspondientes de la *Iniciación a la Técnica del Piano*, editado un año después. Además también aparece la explicación teórica de los términos más utilizados para la dinámica, agógica, carácter, fraseo, articulación y acentuación. Al final de los quince estudios incluye una segunda versión de los números II, IV y IX con pedal (pp. 29-31).

En el prólogo de D. Anselmo de la Campa (página 3) especifica que los 15 estudios están destinados al inicio de la dinámica, el fraseo y el pedal. Para ello trabaja la independencia de dedos, por el planteamiento imitativo-contrapuntístico, principalmente en posición fija. Así mismo explica brevemente cada estudio por lo que se incluye entre comillas en el análisis siguiente cuando es relevante. Los estudios aparecen cuidadosamente digitados y revisados por el autor e incluye pequeñas explicaciones de qué mano lleva el planteamiento temático.

- I, Andante ♩ = 82, p. 5. Trabajo imitativo entre ambas manos sobre posición fija.
- II, Lento ♩ = 52, p. 5. Ostinato rítmico-melódico en la mano derecha con un diseño ascendente sobre el pentacordo *la-mi* mientras que la mano izquierda realiza una melodía en notas largas.
- III, Allegro ♩ = 100, p.6. Mismo planteamiento del primer estudio pero la imitación se produce con un compás de diferencia y trabajo de mayor velocidad.
- IV, Andante ♩ = 86, p. 8. Cambios de posición en el pentacordo no simultáneos y vuelve a trabajar el intercambio de papeles entre ambas manos.
- V, Allegro ♩ = 120, p.9. Estudio basado en el número III pero trabajando el modo menor, mayor velocidad, cambios de posición, dinámicas y aumento de la dimensión del estudio.
- VI, Molto Allegro ♩ = 60, pp. 10 y 11. Vuelve a trabajar el diseño del acompañamiento planteado en el estudio IV donde el pulgar repite nota mientras el resto de dedos dibuja un diseño ascendente y descendente.
- VII, Moderato ♩ = 72, p.13. Estudio de la nota repetida con cambio de dedo y “estudio del peso a través de notas repetidas, aunque no referenciado explícitamente y matices progresivos ”.combina en los siguientes con la técnica de articulación
- VIII, Tranquilo ♩ = 66, pp. 14 y 15. Estudio de pequeñas extensiones, trabajo del *ostinato* sobre notas dobles, la articulación de *non legato*, trabajo del peso, así como el intercambio de papeles entre ambas manos.
- IX, Andante ♩ = 92, pp. 16 y 17. Sobre las dificultades ya trabajadas introduce la nota repetida con cambio de digitación (tres dedos) y el tresillo.
- X, ♩ = 92, p. 18. Planteamiento del trabajo de acordes en ambas manos y el paso del pulgar. Especifica que antes de abordar este estudio se debe haber trabajado los ejercicios de *iniciación a la técnica del piano* tanto de acordes como las escalas.
- XI, ♩ = 100, p. 19. Variante del estudio número IV pero con escalas.
- XII, Allegretto ♩ = 90, pp. 22 y 23. Estudio basado en una melodía en la mano derecha llena de indicaciones de articulación mientras la mano



izquierda realiza un *ostinato* en *staccato* sobre las notas *re-la*. Según el análisis en el prólogo: “signos particulares de ataque (picado, *staccato*, *sf*, acentos y subrayado) son explicados en el comienzo del 12 que los combina a través de un estudio lleno de ironía por su multiplicidad de ataques y articulaciones desafiando la estática del compás - ya que muchas de ellas dan comienzo en fracción débil”.

- XIII, Allegro  $\text{♩} = 130$ , pp. 24 y 25. Vuelve a insistir en el trabajo de elementos ya trabajados introduciendo además la síncopa: “avanzado complejo rítmico confeccionado mediante el uso de la síncopa, la variedad de ataques y el movimiento pendular del bajo con carácter obstinado. La segunda sección del estudio invierte los papeles en el juego y ésta finaliza con una breve reexposición”.
- XIV,  $\text{♩} = 78$ , pp. 26 y 27. Trabajo de las notas tenidas y el paso del pulgar. “Es frecuente la alteración accidental y es interesante el inicio de ataques simultáneos de ambas manos mediante fórmulas de escalas en movimiento paralelo o contrario”.
- XV, p. 28. Estudio de las manos cruzadas y el pedal. La mano izquierda además de realizar los cruces se indica la digitación a utilizar (principalmente el tercer dedo).

**INICIACIÓN A LA TÉCNICA DEL PIANO** En esta obra, editada en 1991 por Música Mundana ed., podemos ver cómo el autor aborda las dificultades pianísticas por separado y secuenciadas con ejercicios específicos. Estructura del estudio de la técnica: trabajo digital por grupos de dedos tanto por movimiento contrario como directo; notas tenidas aumentando progresivamente el número de dedos que se mantienen hasta llegar a cuatro; paso del pulgar con cada dedo; escalas a distancia de octava, décima, tercera y sexta; arpeggios incluyendo todas las inversiones, séptima disminuida y séptima de dominante; ejercicios para la iniciación de la técnica del peso con cambios de dedos y articulaciones de grupos de notas de dos en dos hasta llegar a cinco; notas dobles; trabajo de la coordinación del *legato* en una mano y *staccato* en la otra; acordes ligados; pedal a tiempo y a contratiempo y grupos irregulares (dos contra tres, tres contra cuatro y viceversa). Al final aparece una ficha para controlar el tiempo de estudio diario por semanas dividido entre: técnica, expresión, escalas, estudios, obra Barroca, Clásica, Romántica, Contemporánea y obligada. Este trabajo bebe

directamente de otros métodos y ejercicios técnicos similares como *El pianista virtuoso* de Hanon.

**COLORINES. MIS PRIMEROS DEDOS** Como subtítulo aparece *Método de iniciación al piano según la LOGSE*. Es una obra pensada para el primer contacto con el instrumento, desmenuzando y secuenciando cada una de las dificultades rítmicas, melódicas y técnicas. Está editada por Real Musical en 1992 y dedicada a “nuestros queridos maestros M<sup>a</sup> Teresa Fuster y Pedro Lerma”

En el prólogo de los autores (p. 3) indican que esta obra “está pensada para los primeros contactos con el instrumento de una manera progresiva. Por tanto no necesita casi conocimientos de lenguaje musical. Los modelos melódicos y rítmicos empleados son muy sencillos, para que resulten de fácil comprensión y, a su vez, desarrollen la idea de frase [...] Hasta que no aparece la ligadura de expresión (p. 20) será el profesor quien deba determinar las articulaciones que le conviene utilizar para desarrollar mejor su proyección de trabajo, tanto técnico como pedagógico. [...] Esperamos que el método sirva para hacer la enseñanza del piano más ágil, comprensible y agradable. Que los niños jueguen con la música, aunque sea un juego serio.”

La obra se estructura por la introducción de las diferentes dificultades y términos musicales:

- Trabajo de manos separadas sobre la posición fija de *Do* hasta la página 10 y ambas manos en clave de Sol. Aparición progresiva de las figuraciones y compases básicos.
- Manos juntas a partir de la página 11 con la mano izquierda aún en clave de Sol. La mano izquierda trabaja tanto los ostinatos como pequeñas imitaciones.
- A partir de la página 15 se introducen las dobles notas en la mano izquierda en *ostinato* (quinta) y los matices *p*, *mf* y *f*, así como la posición en el pentacordo *la-mi* (p. 17) y cambios de posición entre los dos pentacordos estudiados en la p. 19 así como las corcheas.
- Desde la página 20 hasta el final introduce tanto la ligadura de expresión, los acordes, la clave de Fa (p. 22), *crescendo* y *diminuendo*, *ritardando* y *accelerando*, y el trabajo de las posiciones abiertas.

## 8.8. *Iniciación al piano (Sete xoquetes). Posición fija* de Rogelio Groba

Aunque se le considera dentro de la generación del 51, su búsqueda para expresar sus inquietudes le ha llevado a un lenguaje nacionalista galaico de profundas raíces étnicas y de valor universal, con un gran número de obras sueltas inspiradas por el rico patrimonio musical gallego.

Es uno de los más fecundos creadores españoles contando en su catálogo alrededor de unas 700 obras, entre las que encontramos ocho cantatas, seis sinfonías, cinco óperas, una “misa gallega”, un réquiem, catorce conciertos, música coral, música para banda, música de cámara y para piano.

Según encontramos en la biografía del compositor de<sup>5</sup>: “El propio Groba, cuando habla de su obra, descarta la posibilidad de identificarse con un único estilo estético en su trabajo compositivo, insistiendo en cuál será la temática elegida en cada momento, es decir la que exija un enfoque propio a cada obra. Aún así, acostumbra a diferenciar entre dos estilos distintos: uno clásico, tradicional, al que él denomina “in modo antico” (subtítulo de varias de sus composiciones), más asequible y directo, y un estilo que podríamos denominar puramente “gro-biano” articulado sobre el intervalo de quinta disminuida, una especie de trazo sonoro similar al pictórico de Van Gogh, que es donde rezuma el verdadero Groba valleinclaneco, expresionista, sentimental, con un profundo calado romántico.”

Según Manrique Fernández<sup>6</sup>, biógrafo de Groba, que ha analizado la significación de Rogelio Groba en la música culta gallega, Groba conoció las teorías de D’Indy y Messiaen y buscó unir la metafísica del canto popular gallego con las grandes formas del patrimonio musical occidental. “Las partituras de Groba rezuman galleguismo nota a nota, compás a compás, gracias a una actitud estética que bien podríamos cualificar de neonacionalista. Dijo el crítico musical Enrique Franco que el galleguismo de Groba viene a ser como el andalucismo de Falla, algo espontáneo que aflora sin necesidad de buscarlo, sin ningún esfuerzo, con total naturalidad. [...] Algunos teóricos han intentado comparar su trabajo con el de Béla Bartók, Khatchaturian o Stravinski por el uso del material folclórico como recurso artístico”.

---

<sup>5</sup>[www.catalogodecompositores.com](http://www.catalogodecompositores.com)

<sup>6</sup>Sacado de la página [http://www.editorialgalaxia.es/imxd/libros/doc/1294134347187\\_Manrique\\_Fernandez.pdf](http://www.editorialgalaxia.es/imxd/libros/doc/1294134347187_Manrique_Fernandez.pdf)

Catálogo de la obra para piano: *Pandeirada*, 1974; *Soatiña*, 1975; *Iniciación al piano*, *Posición fija* “Colección Galiza” I, 1976 (Ed. Alpuerto); *Galecia*, 1980; *Tipoloxías*, 1981-82; *Meditacions en branco e negro*, 1987; *Pontearenas*, 1990; *Sete cantigas sen verbas*, 2003.

**INICIACIÓN AL PIANO (*Sete xoguetes*). *Posición fija*** Esta obra está editada como perteneciente a la “Colección Galiza” I por Alpuerto en 1977. Dentro del prólogo se reflexiona sobre la importancia del material con el que se inicia al niño en la música y en el instrumento:

La inevitable evolución que el ser humano experimenta en cada momento obliga, en forma inexorable, a un replanteamiento constante de las formas y medios a través de los cuales el hombre se educa. Educarse significa nutrirse de la realidad viva de cada instante; significa por tanto, descubrir y utilizar la enorme riqueza que la naturaleza y la cultura nos regala. [...] Algunos creadores tratan de incorporar otros objetivos..., partiendo de realidades étnicas y culturales, para que el niño o el discente pueda realizar su desarrollo en base a su propia realidad natural. [...] La España ancestral y cultural, que se ha venido haciendo variada y múltiple con sus regiones, ofrece la posibilidad única de una educación rica en experiencias. Nuestra misma naturaleza, espléndida en sus contrastes, debería ser aprovechada para eliminar la rigidez de tantos métodos educativos y de conducta llevados de la mano de gente insensible. [...] Y es en este marco donde Rogelio Groba ha confeccionado su ideología educativa. [...] en su antropología, basa Groba el desarrollo de los fundamentos técnicos que el pianista debe poseer, no sólo para aprender mecánicamente, sino para asimilar a través del piano su propia realidad étnica y cultural.

*Iniciación al piano* se podría considerar un precedente de lo que luego sería *Tipoloxías* (1981, colección de tres libros también editada por Alpuerto), pues ambas tienen carácter pedagógico y están basadas en temas populares gallegos. En 1987 y a través de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles, surgió la posibilidad de editar un disco que recogiese toda la producción pianística de Rogelio Groba hasta la fecha. También fue editado en 1989 por Alpuerto, y la intérprete fue Natalia Lamas, profesora del Conservatorio de A Coruña, que por

aquel entonces dirigía Rogelio Groba. Para la edición de este disco se decidió revisar la colección *Iniciación ao piano* reorganizando los temas y con ligeras modificaciones en algunos de ellos, y por razones puramente comerciales, se decidió cambiar su título por el de *Sete xoguetes*, añadiendo a modo de subtítulo el anterior nombre, *Iniciación ao piano*.

En la Fundación Groba se ha digitalizado toda su obra en el 2013 y el propio compositor decidió desechar *Iniciación ao piano* como una primera versión de lo que luego sería *Sete xoguetes* y eliminarla de su catálogo definitivo aunque no se ha vuelto a editar con este nombre. Hay dos diferencias entre ambas versiones. Por un lado está en el cambio de nombre que de llamarse Cantigas pasan a denominarse Primeiro, Segundo, Terceiro, etc. y por otro desaparece la Cantiga número dos en *Sete xoguetes* (hay ocho Cantigas en *Iniciación ao piano* y sólo siete *Xoguetes*) y además en la segunda versión de la última pieza repite toda la pieza pero con la mano izquierda octavada.

Las dificultades aparecen de forma progresiva y, además, en ambas manos (muchas de las piezas se presentan exactamente igual pero intercambiando el material entre las manos). Es una colección de piezas muy adecuada para la iniciación en el piano que incluyen un material sonoro rico dentro de una notación convencional.



Figura 8.5: *Cantiga nº 6. Iniciación al piano. Groba.*

1. ***Cantiga nº 1*** (3) *Lento*. Sobre un bordón Do-Sol en las mano izquierda se desarrolla la melodía en la mano derecha con estructura aab.
2. ***Cantiga nº 1, 2ª versión*** (4) *Lento*. Se basa en el mismo planteamiento de la pieza anterior pero intercambiándose los papeles las dos manos.

3. ***Cantiga nº 1, 3ª y 4ª versión*** (5). Estas dos versiones son iguales a las piezas 1 y 2 pero con la melodía escrita a la mitad de la figuración.
4. ***Cantiga nº 2*** (6-7) *Lento*. Utiliza el mismo planteamiento alternando la mano que hace la melodía y transportada a la pentáfona Sol-Re o Do-Sol con el Fa $\sharp$ .
5. ***Cantiga nº 2, versión agógica***, (8). *Andante*. En esta composición se vuelve a utilizar el recurso de escribir a la mitad de figuración con la consecuente dificultad de la velocidad.
6. ***Cantiga nº 3*** (9-11). *Andante*. Esta pieza tiene los mismos materiales utilizados anteriormente pero con una extensión bastante mayor en la pentáfona La-Mi y forma tripartita.
7. ***Cantiga nº 4*** (12-13). *Andante*. La pieza está en el modo de La excepto al final que acaba con la triada mayor, pero por primera vez se amplía el ámbito de quinta a la séptima.
8. ***Cantiga nº 4, 2ª versión*** (14-15). *Andante*. El planteamiento de la composición es el mismo que la pieza anterior pero cambiando los papeles de las manos.
9. ***Cantiga nº 4, 3ª versión*** (16). *Adagio*. En esta pieza se introduce el acompañamiento en corcheas con la quinta descendente Mi-La, repitiéndose durante toda la pieza y con la misma melodía exacta que aparece en la nº 6 ó en la Cantiga nº 3.
10. ***Cantiga nº 4, 4ª versión*** (17). *Adagio*. Tiene las características de las piezas anteriores, pero intercambiando los papeles de ambas manos.
11. ***Cantiga nº 5*** (18). *Moderato*. La melodía tiene un ámbito de sexta y el acompañamiento en *ostinato* melódico-rítmico con una nota pedal (mi) y el floreo (si-la-si).
12. ***Cantiga nº 5, 2ª versión*** (19). *Moderato*. La melodía permanece intacta pero esta vez en la mano izquierda y el *ostinato* está variado manteniendo el floreo inferior y superior, respectivamente, de la quinta Mi-Si.
13. ***Cantiga nº 6*** (20). *Andante*. Sobre esta misma idea de *ostinato* como floreo (sol-re y la-si-do) en la mano izquierda realiza la melodía sobre la pentáfona Sol-Re. En los cinco últimos compases hace un guiño a Sol frigio para acabar en la triada mayor (figurename 8.5 en la página anterior).

14. ***Cantiga nº 6, 2ª versión*** (21). *Moderato*. La melodía de la pieza anterior aparece en la mano izquierda y la derecha realiza un acompañamiento en *ostinato* en cuartas aumentadas (la-b-re y sol-do $\sharp$ ).
15. ***Cantiga nº 7*** (22). *Adagio*. Tiene una estructura tripartita con el mismo material cambiado de mano y transportado (A en Fa Mayor, B en Do Mayor y vuelta a A en Fa Mayor)
16. ***Cantiga nº 8*** (23). *Allegretto*. Estas dos últimas piezas presentan un acompañamiento en *clusters* que alternan sol-la-si-do y fa $\sharp$ -sol $\sharp$ -la $\sharp$ . La melodía tiene como características la nota repetida y el juego entre Sol mixolidio, la escala de Sol mayor pero con el Mib.
17. ***Cantiga nº 8, 2ª versión*** (24). *Allegretto*. Lo mismo que en la pieza anterior, pero intercambiando los papeles de ambas manos.

## 8.9. *Piano Actual* de Liliana Maffiotte

Con esta obra la compositora pretende acercar la notación no convencional a los alumnos que se están iniciando en el aprendizaje del piano. Además de su labor como docente, la pianista Liliana Maffiotte está muy vinculada a la música contemporánea, participando en numerosos Festivales Internacionales y ha estrenado numerosas obras de compositores como Montsalvatge, Guinjoan, Mestres Quadreny, etc.

### ***PIANO ACTUAL. Cuentos musicales para niños de 7 a 99 años***

Obra editada por Boileau en 2009. La obra se divide en tres partes y además incluye un anexo, a modo de plantilla que incluye todas las grafías utilizadas con fotos explicativas para que sea fácil la consulta, y un CD grabado por la propia compositora. También se incluye un prólogo de la propia compositora donde explica la estructura del método, su intención pedagógica (pág. 4-5) y una breve biografía de la compositora en la pág. 52. Todas las indicaciones están escritas en castellano, catalán e inglés.

1. **Cuentos**, pág. 8-37. Se presentan quince cuentos con títulos tan atractivos como los columpios, el elefante y el mono, esquiando, el gallo y el corderito, etc. y se narran pequeñas acciones, fenómenos meteorológicos, estados de ánimo o sonidos onomatopéyicos.

2. **Ejercicios**, pág. 42-50. Pensados para trabajar las dificultades de forma aislada y conocer la notación no convencional. Se practica la coordinación de las manos, saltos, cruces, uso de todo el registro del piano y diferentes matices con las siguientes grafías: *clusters* de mano, antebrazo, arpeggios de antebrazo y puño, *glissandi* y tocar con el filo de la mano.
3. **Creatividad**, pág. 38-39. Se propone que el alumno escriba su propio cuento con las grafías estudiadas.

Como ejemplo de la notación no convencional, en uno de los cuentos “La princesa y el dragón” (Figura 8.6) utiliza los *clusters* de teclas blancas y negras, de antebrazos simultáneos y de antebrazo arpegiado.

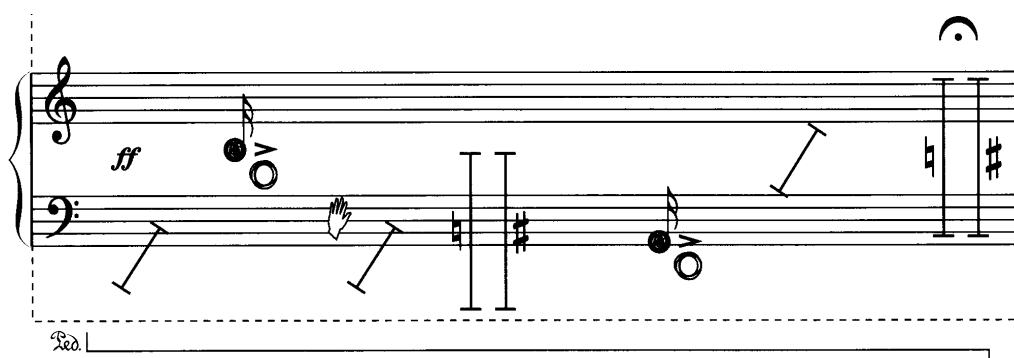


Figura 8.6: Cuento 15 “La princesa y el dragón” [...] que luchó y venció al dragón, [...] Maffiotte.

## 8.10. *Paso a Paso* de Sebastián Mariné y Elena Aguado

La figura de Sebastián Mariné (1957 - ) es muy importante por su labor docente. Asimismo Mariné es un músico polifacético que compagina su actividad pedagógica con la concertística, destacando su labor de difusión de la música contemporánea, y la composición. Además de su obra para piano también realiza música para películas. Elena Aguado también es profesora de piano.

Dentro de la obra para piano de Sebastián Mariné podemos encontrar: *Instantáneas*, 1967-2001 (Pájaro Amarillo Ed.); *Tot, Totissim*, 1986; *Cari genitori*, 1986; *There is*, premiada en 1987; *Danke*, de 1988; *Siete formas de amar*, 2002 (Pájaro Amarillo Ed.) *Set homes bons*, 1997.



**PASO A PASO** El método de iniciación *Paso a Paso* está realizado por Sebastián Mariné y su mujer Elena Aguado y está estructurado en dos libros, uno para la clase individual y otro para la colectiva. El libro dedicado a la clase colectiva incluye contenidos como la improvisación, la repentización, la capacidad auditiva, la creatividad, el sentido rítmico y melódico y para ello utiliza ejercicios gráfico-melódicos, ostinatos y diferentes tipos de acompañamientos.

El método está editado por Real Musical en 1995 y tiene la siguiente dedicatoria: “Nuestro agradecimiento a Anselmo de la Campa, Francisco Alonso y a todos los niños que lo han hecho posible”. Responde a las nuevas necesidades que planteó el cambio de plan de estudios (LOGSE) donde se inicia el estudio del instrumento sin ningún conocimiento previo de lenguaje musical, los nuevos objetivos didácticos como la repentización y la improvisación. En el prólogo (pág. 3) se explica que los principios pedagógicos en los que sustenta el método son:

1. La importancia del elemento lúdico evitando la monotonía y buscando que la clase sea participativa y dinámica.
2. Buscar el fomento de la conciencia artística y para ello cada pieza tiene la intención de sugerir y fomentar la imaginación mediante el uso de las onomatopeyas, el descriptivismo y otras que amplíen el conocimiento del niño.
3. Ordenación de las dificultades técnicas para que el progreso sea continuo y equilibrado.
4. “No depender umbilicalmente del Solfeo para poder progresar en el instrumento”.

Por último los autores acaban el prólogo con la siguiente cita: “no quisiéramos que el lema de este libro fuera el mismo que figura en los estudios de Moszkowsky: “Per aspera ad astra”. Lleguemos nosotros también a las estrellas, pero por un camino suave, agradable y hermoso, capaz de proporcionarnos en si mismo auténtico goce.”

Las 52 piezas que componen el método están estructuradas en función de las dificultades y antes de cada nueva textura o indicación hay una pequeña explicación. Se incluyen varias piezas populares y cuatro pequeños estudios de

Czerny, Köhler, Burgmüller y Bertini. El resto de las piezas son de los dos autores o incluso piezas conjuntas. Ya desde la primera pieza se indica la digitación sobre cada nota para ayudar a afianzar la colocación en el teclado pero a partir de la pieza nº 11 sólo se indican los dedos “imprescindibles”. La articulación no viene indicada hasta la pieza nº 41 donde se empieza a trabajar específicamente el *staccato* y posteriormente el *legato*. A partir de la pieza nº 9 empiezan a aparecer indicaciones dinámicas. Las piezas siempre tienen una referencia tonal o modal clara. Se incluyen varias piezas a cuatro manos (nº 9, 10, 13, 20, 23, 30, 41 y 46).

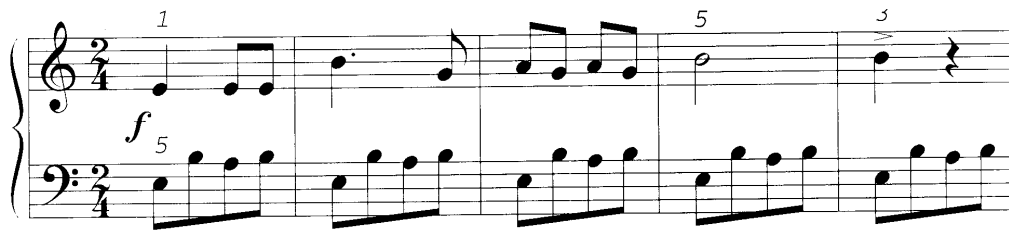


Figura 8.7: *Paso a Paso* (pieza 31: *Los Apaches*. Mariné-Aguado.

Las dificultades trabajadas son:

1. Manos separadas (piezas nº 1 - 3).
2. Manos simultáneas en movimiento contrario (piezas nº 4 - 6).
3. Manos simultáneas en movimiento directo (piezas nº 7 - 10).
4. Independencia de las dos manos I (piezas nº 11 - 14).
5. Acordes de dos notas (piezas nº 15 - 19).
6. Acordes de tres notas (piezas nº 20 - 24).
7. Independencia de las dos manos II (piezas nº 25 - 27).
8. Cambios de posición (piezas nº 28 - 35). Ver Figura 8.7.
9. Paso del pulgar (piezas nº 36 - 40).
10. *staccato* (piezas nº 41 - 43).
11. *legato* entre dos notas (piezas nº 44 - 46).
12. *legato* entre tres notas (piezas nº 47 - 49).
13. Combinación entre *legato* y *staccato* (piezas nº 50 - 52).

## 8.11. *Quan el piano canta...* de Benjamí Santacana

Este método es uno de los pocos en la literatura infantil española para piano que está pensado para comenzar desde el primer instante en el que se ponen las manos en el teclado e introduce además la vanguardia desde el primer contacto con el instrumento. Se añade una bibliografía al final en la que se indica de dónde se ha sacado el material folclórico. Además el prólogo está firmado por el etnomusicólogo Josep Crivillé i Bargalló en el que alaba la labor de Santacana “al presentar un material de nuestro patrimonio cultural ordenado didácticamente con el fin de conseguir una buena iniciación al piano. Debemos agradecerle, pues, esta valiosa aportación y su intento de conjugar tantos elementos de la música tradicional con unas normativas de clara proyección formativa”. No se ha encontrado información sobre el compositor.

Además de acercar los elementos de la tradición oral catalana al universo de los niños, con una edición muy atractiva, tiene el valor añadido del uso de los signos no convencionales (*clusters*, armónicos, etc.).

***QUAN EL PIANO CANTA... Repertorio básico de iniciación al piano contemporáneo sobre melodías tradicionales catalanas*** Este método está editado por Boileau en 1998 y dedicado “*Al Roger, al Bernat, a la Clara... i tots els nens i nenes que disfruten amb la música que hem heretat*”. En la presentación del propio autor (pág. IX de la edición catalana y pág. 5 de la traducción al castellano) nos explica:

Siempre he considerado atractiva y doblemente entusiástica la iniciación al piano con un material extraído de la tradición popular. La canción tradicional, tan natural y próxima al mundo de los niños, contiene, en los aspectos melódicos, rítmicos y formales, el grado justo de sencillez, equilibrio y belleza que la convierten en un excelente punto de partida para el aprendizaje de cualquier instrumento. [...]  
La génesis del trabajo pianístico de este libro se inicia con la alternancia de las manos, en sencillas tonadillas de dos y tres sonidos adaptables a los primeros momentos de reconocimiento del teclado; siguen piezas monódicas repartidas entre las dos manos en las que

se trabaja el equilibrio y la continuidad melódica; más adelante veremos piezas con un tratamiento homofónico, unísonos, movimientos paralelos, movimientos contrarios que obligan a la sincronización, a la simultaneidad y a cuidar la sonoridad y el juego de colores de los distintos registros; con armonizaciones muy elementales abordamos las texturas de melodía acompañada y también hallaremos pequeños trabajos contrapuntísticos e imitativos. Al final del libro, el bloque de piezas a cuatro manos está pensado para que alumnos de un nivel similar puedan participar y disfrutar de las primeras experiencias de cámara sobre el teclado.

Dentro de las notas previas y tabla de signos no tradicionales usados en el libro (págs. X-XII) el autor explica cómo ha utilizado el material popular, el carácter orientativo de las indicaciones de tempo, digitación, dinámica y pedales buscando poco a poco la autonomía del alumno, la importancia de acostumbrar al alumno cuanto antes de las grafías no convencionales, el uso consciente de las piezas breves y sencillas formalmente para poder exigir una máxima concentración al alumno y una rápida memorización. El método es un material abierto y su objetivo básico es que el piano cante, lo que sólo es posible exigiendo una buena calidad de sonido, correcto fraseo, trabajo del *legato* y un buen *cantabile*.

Los signos no tradicionales utilizados se pueden agrupar:

- Respecto a la duración (*appoggiatura*, calderones, semicírculo hacia arriba que acorta y hacia abajo la alarga).
- Referentes al fraseo (*legato*, línea continua de continuidad de fraseo y discontinua representa conexión entre las notas).
- Armónicos (cuando la cabeza de la nota aparece con forma de rombo indica bajar la tecla sin que suene).
- Alteraciones (sostenido grande o bemol grande indica tocar las teclas negras).
- *Clusters* (círculo grande relleno indica tocar todas las teclas que abarquen los dedos o la palma de la mano con duración corta, y círculo grande “blanco” indica mayor duración).
- Indicaciones de pedal: cómo poner y quitar el pedal izquierdo, el tonal, el derecho (gradualmente, de golpe, uso libre y medio pedal).

- Otros signos (*glissando*, trémolo y compás interrumpido que continúa en el siguiente sistema).

El método consta de 90 canciones y se indica el ámbito melódico donde se desarrolla cada una. Ya desde la primera canción aparecen las dos claves. Para iniciar a los niños a tocar con manos juntas comienza con apoyos en Sol y Do (pág. 32) para continuar con una melodía en la mano derecha y una escala ascendente en la mano izquierda (pág. 34) ver Figura 8.8 y la misma melodía acompañada con *clusters* (pág. 35) ver Figura 8.9, después aparecen por movimiento paralelo (pág. 36). Como curiosidad en la pág. 48 el acompañamiento es una escala cromática descendente.



Figura 8.8: *Quatre pedres (a)*, *Quan el piano canta...* Santacana.

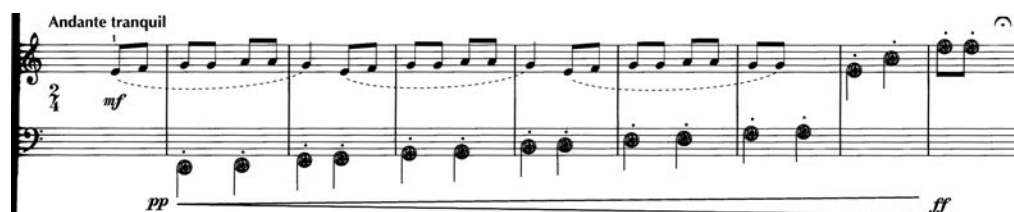


Figura 8.9: *Quatre pedres (b)*, *Quan el piano canta...* Santacana

1. Piezas a dos manos, págs. 2-89: 78 canciones.
2. Piezas a cuatro manos, págs. 92-113: 12 canciones.

Al final del libro aparecen clasificadas las piezas en función de la textura y de las dificultades técnico-musicales que se trabajan:

- Índice didáctico referente a la textura:
  - Melodías unifónicas repartidas entre las dos manos.
  - Melodías unifónicas repartidas entre las dos manos que introducen la textura de melodía acompañada.

- Unísonos con las dos manos.
  - Movimientos paralelos de las dos manos.
  - Movimientos contrarios de las dos manos.
  - Melodías con acompañamiento.
  - Texturas contrapuntísticas e imitativas.
- Índice didáctico referente a otros trabajos específicos:
    - Trabajo de notas repetidas.
    - Trabajo específico de los pedales.
    - Trabajo de notas dobles y de notas mantenidas.
    - Trabajo con armónicos. Sonidos mudos mantenidos.
    - Trabajo con *clusters*.
    - Simultaneidad de *legato* y *staccato*; distintos ataques en cada mano.
    - Manos cruzadas.
    - Cantar y tocar.
    - Paso del pulgar.
  - Breves comentarios en castellano a las canciones que incluye la traducción y la historia de la canción.

## 8.12. *Petits mons* de Jordi Vilapriný

Nacido en Barcelona (1954 - ), compagina su labor como pianista con la de profesor de piano en el Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona, compositor y arreglista. Ha actuado como solista de piano con varias orquestas y dentro de su actividad concertística tanto como solista como en agrupaciones camerísticas cabe destacar su participación en numerosos festivales, así como varias grabaciones (las sonatas inéditas del compositor Carlos Baguer (1768-1808), la integral de los 6 volúmenes del “Mikrokosmos” de Béla Bartók, en formato digital, las sonatas de viola y piano de Paul Hindemith, obras originales para tenora y piano o la colección de dos discos compactos de música americana para piano en el programa conmemorativo del centenario del nacimiento de

los compositores norteamericanos George Gershwin, Duke Ellington y Aaron Copland).

Cabe destacar que está considerado por el público y la crítica especializada como uno de los músicos más destacados de su generación estando siempre presente en los acontecimientos musicales más importantes de Cataluña.

Como compositor ha escrito para piano y para formaciones de cámara, y sus obras han sido editadas por las editoriales Boileau, Clivis, Dinsic, Zimmermann y Norsk Musikforlag<sup>7</sup>. El catálogo de su obra para piano es: *El ressò de les campanes* (DINSIC, 2009); *Petits Mons/Pequeños Mundos* (Boileau, 2006); *Homenaje a Taverna-Bech*; *Onze retrats* (Boileau).

Se incluye esta obra en este apartado por la idea de método para la lectura y por introducir las dificultades de forma progresiva.

**PETITS MONS** *Petits mons/Pequeños mundos*. 60 apuntes musicales para la lectura, interpretación y repentización ordenados por grados de dificultad está editado en el 2006 por Boileau y se estructura en 55 pequeñas piezas de 8 compases donde trabaja diferentes compases, tonalidades, texturas, articulaciones, danzas, etc. (pp. 8 a 37) y 5 piezas finales homenajes “a la manera de: Bach, Bartók, Falla, Chick Corea y a l’havanera de X. Montsalvatge”

Las piezas están planteadas como breves bocetos musicales, entre 8 y 16 cc., con un lenguaje principalmente tonal y trabajando el *cantabile* y la textura de melodía acompañada así como las líneas largas melódicas y las notas tenidas. También trabaja como contraste piezas rítmicas con marcadas articulaciones (números 6, 20, 27 ó 37). El autor introduce las dificultades técnicas progresivamente y cada pieza trabaja una sola dificultad que plantea desde el inicio. El autor no utiliza títulos descriptivos para presentar las piezas si no que utiliza la indicación de carácter y *tempo* para plantear cada una de ellas.

En el prefacio de Xavier Boliart (p. 5) explica: “En esta colección de piezas breves se observa una muy adecuada progresión pedagógica, un deseo bien conseguido de presentar las diversas características técnicas propias del instrumento y el cultivo de un lenguaje musical muy próximo a las características del alumnado de hoy en día. Mención especial merecen las cinco últimas piezas con las que el

---

<sup>7</sup><http://www.vilaprinYO.com/> consultada el 21 de abril de 2015

autor quiere rendir homenaje a cinco compositores de gran huella personal, cuyo pensamiento estético ha sabido captar fielmente en cada uno de los casos”.

También cabe destacar la presentación del propio compositor (p. 7): *Petits Mons* (Pequeños mundos) es una colección de 60 apuntes musicales que toman el nombre del *Mikrokosmos* de Bartók. Están organizados en dificultad creciente y se pueden utilizar tanto para trabajar la lectura a vista (en el grado medio) como la interpretación. Los cinco últimos son pequeños homenajes a los compositores Bach, Bartók, Falla, Corea y Montsalvatge, que han dejado una gran huella en el autor.





# Conclusiones

A pesar del desconocimiento *a priori* de este repertorio, tras el estudio y análisis pedagógico de las obras presentadas debo confesar mi sorpresa ante la cantidad de material existente, y mi perplejidad de que éste no se utilice con más frecuencia en la formación de los alumnos más pequeños en el piano. En total se han analizado casi dos mil páginas y noventa y cuatro obras que están formadas por aproximadamente unas mil cien piezas cuyos títulos se incluyen como anexos por orden alfabético de autor y por orden cronológico. Las piezas analizadas reúnen, en líneas generales, méritos musicales y pedagógicos excelentes para formar a los futuros pianistas, por ello me propongo comentar la dificultad que conlleva el acercamiento a este tipo de repertorio por el desconocimiento de los compositores y su existencia y la actualización constante del mismo que se requiere debido a la inmediatez temporal.

Uno de los problemas encontrados durante la investigación ha sido la dificultad de acceso a las partituras editadas por encontrarse algunas descatalogadas y la inexistencia de un catálogo de compositores debidamente actualizado. En la relación de obras de muchos autores no hay datos sobre la edición de las composiciones e incluso la fecha de composición de las mismas. Además, en la elaboración del catálogo se ha podido constatar la existencia de obras muy interesantes que lamentablemente no han sido editadas. Se ha podido acceder a ellas a través de los propios compositores o por fotocopias del manuscrito que pueden encontrarse en la Biblioteca de la Fundación Juan March. Esto nos lleva al problema de la edición y qué criterios se siguen para publicar las obras de este tipo de repertorio. Estas obras son de muy difícil acceso para los docentes y el público por lo que no se han incluido dentro del objeto de estudio.

Una de las conclusiones es la constatación de la desconexión entre la música que se está creando y la enseñanza en los Conservatorios. Esto preocupa enormemente a los compositores como ya comentaba R. Barce y los problemas de la

edición y recepción en 1980 (ver comentario en la página XVII) y tanto en las presentaciones de las obras como en los comentarios de los propios compositores hay una especial sensibilidad por la creación de música para niños de nuestro tiempo y la preocupación porque esta música llegue a los más jóvenes y se formen con ella. A este respecto cabe también recordar el comentario de Bartók sobre sus piezas de carácter pedagógico en la página 51.

La dificultad de acceso a este repertorio por parte de los profesores hace que se centren, gran parte de ellos, en colecciones editadas en el extranjero que recopilan una selección de piezas. En estas recopilaciones encontramos, con suerte, piezas compuestas antes de 1950, restringiendo nuestra visión y la de los alumnos a unas pocas décadas del siglo XX. Actualmente se está tendiendo a editar recopilaciones de varios autores, por periodos históricos, como por ejemplo los de la editorial Universal, Schott o la Wiener Urtext. Cabe destacar en la música contemporánea los volúmenes *Anthology of 20th Century Piano Music*, editados por Maurice Hinson con la editorial *Alfred publishing Co. Inc.*, 2003 y *Schott 20th Century Classics*, editados por Fritz Emonts y Rainer Mohrs, con la editorial Schott, 2003. La colección *Diverse* iniciada en 2006 por Universal Edition cuenta con tres volúmenes: *Piano Project* y *Univers paralleles*, editados por Anne-Lise Gastaldi y Valérie Haluk y *Sounds New*, editado por Peter Roggenkamp. Se creó para dar la oportunidad a los jóvenes pianistas de desarrollarse y entender los estilos musicales de su propio tiempo, para lo que se pidió la colaboración de varios compositores europeos con piezas de nivel adecuado. Así, en los dos primeros libros han contribuido los compositores Georges Aperghis, Pierre Boulez, Peter Eötvös, Ivan Fedele, Cristóbal Halffter, Michaël Jarrell, György Kurtág, Luis de Pablo, Salvatore Sciarrino, Mauro Lanza, Philippe Manoury, Bruno Mantovani Bruno, Gérard Pesson, Hugues Dufour, Georg Friedrich Haas y Wolfgang Rihm. El segundo volumen, *Univers paralleles*, tiene como aliciente que cada pieza está inspirada en una pintura o escultura elegida por cada compositor del Musée du Louvre. Y en el tercer libro el editor indica que el nivel técnico corresponde aproximadamente al segundo y tercer libro del *Mikrokosmos* de Bartók.

Realmente no hay nada parecido en la música española excepto las colecciones estudiadas en el capítulo tres donde destacan *El Álbum de Colien* de 1995 y *Da Capo (Col legno)* de 1987 que son el resultado de dos importantes iniciativas cuyo aliciente era poner la música actual al alcance de los pequeños estudiantes de piano. Ya en este siglo sólo encontramos los tres volúmenes de *Obras para niños*, editados por Rivera Mota S.L. en 2006, que no se ajustan a la génesis del

proyecto ya que muy pocas de ellas son adecuadas para el repertorio infantil, a pesar de su título. Aunque sí se está haciendo un importante esfuerzo editorial por publicar música actual, como se verá a continuación, falta un trabajo de editores que seleccionen el repertorio y lo clasifiquen para poder acercar la música que se está haciendo a las aulas. Potencialmente hay mucha más demanda de este repertorio que de las “grandes obras” y es más sencillo acceder a un libro que recopile varios autores que acercarse directamente a los compositores actuales que, desgraciadamente, son desconocidos para el público en general y para muchos profesores.

Como se puede extraer de las piezas analizadas, actualmente hay un importante apoyo en Cataluña a los compositores catalanes por parte de las editoriales DIN-SIC, Clivis y Tritó. Y esta misma idea se está contagiando a otras comunidades y regiones como Valencia. Hay que destacar también la importante labor de las editoriales de incluir datos biográficos de los compositores, clasificar las obras por niveles (DINSIC) e incluso ofrecer las partituras en formato pdf. Además en la última década se incluyen análisis realizados por los propios autores para facilitar la comprensión de los alumnos. Cabe destacar las iniciativas como el Concurs de Composició Dolors Calvet o la figura del “compositor invitado” en el proyecto que anualmente convocan las Escoles de Música de la Selva del Camp y el Centre de Lectura de Reus que se han materializado en la edición y difusión de las obras. Faltaría estudiar las obras que se crearon como obligadas del Concurso de Piano *Ciutat de Berga* y que se celebró desde 1986 hasta 2006 aproximadamente, de las que sólo se ha podido acceder a *Ofrena a Camila* (octava pieza de *Peces petites per a mans menudes*) de M. Blancafort, *Plou i fa sol* (primera pieza de *Ombres*) de Josep Baucells y *Salt de les maces, sobre un tema de la Patum de Joan Trullàs* de A. Comà Alabert.

La mayoría de los compositores se acercan antes o después a este repertorio. Hay tres motivaciones para componer para niños: primero cuando los compositores son padres, tíos, o abuelos, segundo cuando se dedican a la docencia, y entonces toman contacto con este repertorio y con las necesidades de sus alumnos, y por último por el interés editorial creciente que se está generando. Santiago Lanchares explica en la introducción a su *Cuaderno de Música para disCapacidades* que el ejercicio de simplificar la escritura partiendo del nivel básico de iniciación es un ejercicio de depuración del lenguaje que contiene múltiples enseñanzas para el compositor contemporáneo. Componer para niños no significa componer música “fácil” sino conseguir destilar el estilo de cada compositor, llegando a la esencia

misma, y utilizando pocos medios, concentrar toda la creatividad para que cada pieza suene a cada compositor. El problema principal encontrado es que muchas de las piezas no se ajustan a las posibilidades técnicas y musicales de un niño. Por un lado la música contemporánea requiere un trabajo auditivo que no permite “automatizar” ni es previsible por lo que la lectura y la comprensión es más complicada que una obra con lenguaje tonal a la que están más acostumbrados. El efecto que se produce es que al tener formación exclusivamente tonal, cada vez se hace mayor la brecha entre la música de vanguardia y los estudiantes del siglo XXI.

Una de las principales conclusiones es que muchas de las piezas analizadas no se ajustan al nivel elemental tanto por los problemas de dimensiones, extensiones, densa textura y la velocidad y precisión que exigen. Hay mucha diferencia en la idoneidad del nivel pianístico exigido cuando los compositores no son pianistas, como es el caso de David del Puerto, Ricardo Moyano o Anton Roch, ya que plantean dificultades pianísticas importantes superpuestas entre sí. No obstante, también encontramos compositores con formación pianística que plantean exigencias técnicas y musicales muy complicadas, como se ha indicado en cada uno de los análisis, como es el caso de Santiago Lanchares, Edson Zampronha o Agustí Charles.

Como contraste encontramos los métodos de iniciación que plantean lentamente y de forma progresiva el aumento de las dificultades y pensadas para el primer curso de Grado Elemental como *Quan el piano canta...* de B. Santacana, *Iniciación al piano* de J. Domingo, *Colorines, mis primeros dedos* de A. Gómez o los famosos *Cuadernos de Adriana* de A. García Abril. Es sorprendente la enorme diferencia musical y técnica de planteamiento de unos compositores a otros. Cabe destacar que muchos de los planteamientos que encontramos en las piezas analizadas se enmarcan dentro de un lenguaje principalmente tonal, como se puede ver en casi todas las piezas de los capítulos cinco, seis y ocho, que son casi el cuarenta por ciento de las obras.

También es muy interesante comparar el material folclórico que varias de las piezas analizadas tienen en común, y observar el distinto tratamiento que lleva a cabo cada compositor, como por ejemplo las diferentes soluciones para las mismas melodías populares del capítulo cuarto. Y para terminar encontramos numerosas referencias a las obras estudiadas en el primer capítulo. Es inevitable tener como referencia vital las obras con las que todos nos hemos formado como son J.S. Bach, Schumann, Debussy y, cómo no, Bartók que es un ejemplo desde

el punto de vista musicológico y pedagógico. Prueba de ello son las numerosas referencias tanto de los propios autores en las introducciones de sus obras, como los homenajes musicales y las citas que encontramos en las piezas analizadas. Es una suerte haber tenido la oportunidad de haber comenzado en el teclado con la música de Bartók, como es mi caso, o de cualquiera de los grandes maestros. Pero, tenemos que hacer una importante labor, los docentes, por acercar y formar a nuestros alumnos con la música de su tiempo como algo natural.

Este estudio sobre el repertorio infantil para piano del siglo XX español requiere de una continuidad para seguir ampliándolo y actualizándolo. Falta un segundo paso para hacer realmente más accesible este repertorio a los docentes y de esta forma poder llegar a los pequeños pianistas. Como ya se indicó en la Introducción, desde mi experiencia como intérprete y como profesora, el repertorio del siglo XX rara vez aparece en la formación elemental exceptuando honrosas excepciones como la Escuela Rusa, Debussy o Bartók, todas ellas de la primera mitad del S. XX.

Desde el punto de vista práctico y de la investigación lo más urgente es elaborar un catálogo de las obras y compositores españoles. De este modo sería más accesible el conocimiento de estas piezas y en un futuro se podría elaborar una colección de las piezas estructuradas por niveles conjuntamente con los compositores y las editoriales, así como una base de datos para poder acceder a las piezas según las necesidades formativas de los alumnos. Facilitando el acceso a los docentes contribuiremos notablemente a la mayor difusión del patrimonio musical español.



# Bibliografía

- ABRAHAM, GERALD (ed.): *Schumann. A Symposium*. Connecticut: Greenwood Press, 1977 (Reedición del original de 1952 de la Oxford University Press).
- ALIER, ROGER: *Bach*. Madrid: Daimon, Manuel Tamayo, D.L. 1985;
- ANDRÉS, RAMÓN: *Johann Sebastian Bach. Los días, las ideas y los libros*. Barcelona: Acantilado. Quadrens Crema S.A., 2005
- ANTOKOLETZ, ELLIOT: *El lenguaje musical de las 14 bagatelas para piano de Bartók*. Quodlibet, Febrero 1995, Número 1.
- —: *A Guide to Research*, Second Edition. Nueva York y Londres: Garland Publishing Inc., 1997.
- —: *La música de Béla Bartók. Un estudio de la tonalidad y la progresión en la música del siglo XX*. Cornellá de Llobregat: Idea Books, 2006 (traducción de la edición de 1990 de The Regents of the University of California)
- BACH, C. P. E.: *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. W. J. Mitchell (ed.), New York, W.W. Norton & Company, 1949.
- BADURA-SKODA, PAUL: *Interpreting Bach at the Keyboard*. New York, Oxford University Press, 1993.
- BARCE, RAMÓN: *La musica contemporánea spagnola e i suoi condizionamenti*. Realtá (Milán), Abril 1980, Número I.
- BARTÓK, BÉLA: *Essays selected and edited by Benjamin Suchoff*. Lincoln and London, University of Nebraska Press, Bison Book, 1992 (primera edición 1976).



- BERRY, WALLACE: *Structural Functions in Music*. Nueva York: Dover Publications, 1987
- BLONDET, SANDRINE: *Schumann*. Francia: Ed. Gisserot, 1999.
- BONASTRE, FRANCESC; CASARES, EMILIO, (director): “Mompou Dencausse, Frederic”. Volumen 7. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1995-2002, 654-660
- BONASTRE, FRANCESC; CASARES, EMILIO, (director): “Montsalvatge Bassols, Xavier”. Volumen 7. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1995-2002, 739-744
- BOYD, MALCOLM: *The Master Musicians: Bach*. London, J.M. Dent & Sons, 1986.
- BRISCOE, JAMES R. (ed.): *Debussy in performance*. New Haven, Yale University Press, 1999
- BURGE, DAVID: *Twentieth-Century Piano Music*. Nueva York: Schirmer Books, 1990
- BUTT, JOHN (ed.): *The Cambridge Companion to Bach*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- —: *Vida de Bach*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000;
- CABAÑAS, FERNANDO J.; CASARES, EMILIO, (director): “García Abril, Antón”. Volumen 5. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1995-2002, 412-419
- CABAÑAS, FERNANDO J.; CASARES, EMILIO, (director): “Oliver Pina, Ángel”. Volumen 8. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1995-2002, 56-57
- CALCRAFT, RAYMOND; CASARES, EMILIO (director): “Rodrigo Vidre, Joaquín”. Volumen 9. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1995-2002, 255-261
- CARREIRA, XOÁN M.; CASARES, EMILIO, (director): “Catalán, Teresa”. Volumen 3. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1995-2002, 420

- CARREIRA, XOÁN M.; CASARES, EMILIO, (director): “Larrañaga, Patxi”. Volumen 7. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1995-2002, 658
- CARREIRA, XOÁN M.; CASARES, EMILIO, (director): “Pastor Arriazu, Koldo”. Volumen 8. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1995-2002, 507-508
- CASABLANCAS, BENET; CASARES, EMILIO, (director): “Cervelló Garriga, Jordi”. Volumen 3. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1995-2002, 504-512
- CASARES, EMILIO, (director): *14 Compositores españoles de hoy*. Gijón: Ethos-Música. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1982
- CASARES, EMILIO; CASARES, EMILIO, (director): “Blancafort de Roselló, Manuel”. Volumen 2. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1995-2002, 493-498
- CASARES RODICIO, EMILIO; FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, ISMAEL y LÓPEZ-CALO, JOSÉ (directores): *España en la música de Occidente: actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca*, 29 de octubre - 5 de noviembre de 1985, Año Europeo de la Música. Madrid: Instituto Nacional de los Artes Escénicas y de la Música, 1987
- CATALÁN, TERESA: *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim (Compendium Musicae). Diputació de València., 2003
- CHARLES, AGUSTÍ; CASARES, EMILIO, (director): “Sardá, Albert”. Volumen 9. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1995-2002, 830-832
- CHARLES, AGUSTÍ: *Análisis de la música española del siglo XX. En torno a la generación del 51*. Valencia: Riviera Ediciones, 2002
- —: *Dodecafonismo y serialismo en España*. Compositores y obras. Valencia: Rivera Mota Editores, D. L., 2005
- CHIANTORE, LUCA: *Historia de la Técnica Pianística*. Madrid: Alianza Editorial, 2001

- COMPANY, JOAN; CASARES, EMILIO, (director): “Alís, Román”. Volumen 1. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1995-2002, 287-288
- CORNELLES, JAUME; CASARES, EMILIO, (director): “Brotons, Salvador”. Volumen 2. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1995 - 2002, 724-725
- CURESES, MARTA; CASARES, EMILIO, (director): “Homs, Joaquín”. Volumen 6. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1995-2002, 332-338
- CURESES, MARTA; CASARES, EMILIO, (director): “Mariné, Sebastián”. Volumen 7. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1995-2002, 188-189
- CURESES, MARTA: *LIM 85-95. Una síntesis de la música contemporánea en España (II)*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1996
- DAVERIO, J.: *Robert Schumann. Herald of a “New Poetic Age”*. Oxford: Oxford University Press, 1997
- DIBELIUS, ULRICH: *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Akal, Ediciones (Colección Música), 2004
- DUMESNIL, MAURICE: *Claude Debussy, Master of Dreams*. Westport (Ct), Greenwood Press Publishers, 1979.
- EIDAM, KLAUS: *La verdadera vida de Johann Sebastian Bach*. Madrid, Siglo XXI de España, 1999.
- ELI, VICTORIA; CASARES, EMILIO, (director): “Torrent, Jaume”. Volumen 10. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1995-2002, 395-396
- FERNÁNDEZ-CID, ANTONIO: *La música española en el siglo XX*. Madrid: Fundación Juan March, 1973
- FOLDES, ANDOR: *Claves Del Teclado*. Buenos Aires: Ed. Ricordi, 1958
- FORD/TÉLLEZ, ANDREW/JOSÉ LUIS: *Música presente: Perspectivas para la música del siglo XXI*. Madrid: Fundación Autor - Sociedad General de Autores y Editores (Colección Exploraciones), 2006

- FRANCO, ENRIQUE: *La Música en la Generación del 27 (Homenaje a Lorca)*. Granada: Ministerio de Cultura, 1986, 35-37, Generaciones Musicales Españolas
- FRANCO, ENRIQUE; CASARES, EMILIO, (director): “Esplá Triay, Óscar”. Volumen 4. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1995-2002, 786-794;
- FISCHER, VICTORIA: “Piano music: teaching pieces and folksong arrangements”, en BAYLEY, A. (ed.): *The Cambridge Companion to Bartók*, Cambridge University Press, 2001;
- FRIGYESI, JUDIT: *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*. London: The Regents of the University of California, 1998.
- GAINZA, VIOLETA HEMSY DE: “La transmisión y la enseñanza de la música”. En *Actas del Consejo Iberoamericano de la Música: Música y sociedad en los años 90*. Madrid: Consejo Iberoamericano de la Música; INAEM; SGAE, D.L., 8 al 10 de junio de 1994 1995, 39-48
- GALLAGHER, SEAN y FORREST, THOMAS K. (eds.): *The century of Bach and Mozart: perspectives on historiography, composition, theory and performance*. Cambridge: Harvard University Department of Music, 2008.
- GÁSSER, LUIS; CASARES, EMILIO, (director): “Mestres Quadreny, Josep M”. Volumen 7. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1995-2002, 480-494
- GILLIES, MALCOLM (ed.): *El mundo de Bartók*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo ed. 2004 (traducción de la edición inglesa de 1990 Bartók Remembered).
- —: *The Bartók Companion*. Londres, Faber and Faber Limited, 1993.
- GUINOVART, CARLES: *Mikrokosmos. Algunas miniaturas del universo de B. Bartók*. Quodlibet, Octubre 1995, Número 3
- HINDEMITH, PAUL: *Johann Sebastian Bach: una herencia obligatoria*. Madrid, Fundación Caja Madrid, 2006.
- HINSON, MAURICE: *Guide to the Pianist Repertoire*. Indiana: Indiana U.P, 2000

- HOWAT, RON: *Debussy in Proportion. A musical analysis*. Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- IBERNI, LUIS G.: «La crisis de la música ante el siglo XXI. Reflexiones teóricas», en *El discurso artístico en la encrucijada de fin de siglo: Actas del II Congreso sobre el discurso artístico*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995, 329-338
- KÁROLYI, OTTÓ: *Introducción a la música del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1995
- LABORDA, JOSÉ MARÍA GARCÍA: *Forma y estructura en la música del siglo XX: una aproximación analítica*. Madrid: Alpuerto, 1996
- LABORDA, JOSÉ MARÍA GARCÍA: *La música del siglo XX*. Madrid: Alpuerto, 2000
- LABORDA, JOSÉ MARÍA GARCÍA, (director): *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas: una antología de textos comentados*. Sevilla: Doble J, Editorial (Colección Colección de Cultura Moderna), 2004
- LANGHAM SMITH, RICHARD (ED.): *Debussy studies*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- LESTER, JOEL: *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Madrid: Akal, Ediciones (Colección Música), 2005
- LISCIANI-PETRINI, ENRICA: *Tierra en blanco. Música y pensamiento a inicios del siglo XX*. Madrid: Akal Ed. (Hipecu), 1999
- LONG, MARGUERITE: *En el piano con Claude Debussy*. Buenos Aires, Granica ed., 1972.
- LÓPEZ-CALO, JOSÉ; CASARES, EMILIO, (director): “Groba, Rogelio”. Volumen 5. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1995-2002, 903-904
- MARCO, TOMÁS: *Historia de la música española*. Volumen 6. Siglo XX, Madrid: Alianza Editorial, 1982
- —: *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundación Autor (SGAE), 2002

- —: *Historia de la Música occidental del Siglo XX*. Madrid: Alpuerto, 2003
- —: *La creación musical en el Siglo XXI*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra (colección cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza), 2007
- MARSHALL, ROBERT LEWIS: *The music of Johann Sebastian Bach: the sources, the style, the significance*. New York, Schirmer Books, 1989.
- MEDINA, ÁNGEL; CASARES, EMILIO, (director): “Barce Benito, Ramón”. Volumen 2. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1995-2002, 218-224
- MEDINA, ÁNGEL; CASARES, EMILIO, (director): “Egea Insa, José Vicente”. Volumen 4. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1995-2002, 630
- MEDINA, ÁNGEL; CASARES, EMILIO, (director): “Guinovart, Carles”. Volumen 6. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1995-2002, 72-75
- MEDINA, ÁNGEL; CASARES, EMILIO, (director): “Roger, Miquel”. Volumen 9. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1995-2002, 327
- MEDINA, ÁNGEL; CASARES, EMILIO, (director): “Soler, Josep”. Volumen 9. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1995-2002, 1131-1137
- MEDINA/CURESES; CASARES, EMILIO, (director): “Cruz de Castro, Carlos”. Volumen 4. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1995-2002, 215-221
- MELAMED, DANIEL R.: *An introduction to Bach studies*. New York, Oxford University Press, 1998.
- MELAMED, DANIEL R. (ed.): *Bach studies 2*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- MORGAN, R. P.: *La música del siglo XX*. Madrid: Akal Ed., 1999
- NICHOLS, ROGER: *Vida de Debussy*. Madrid, Cambridge University Press, 2001.

- OTTERBACH, FRIEDEMANN: *Johann Sebastian Bach: vida y obra*. Madrid, Alianza, D.L. 1990.
- PARKS, RICHARD S.: *The Music of Claude Debussy*. New York, Yale University Press, 1989.
- PICÓ, DAVID; CASARES, EMILIO, (director): “Rodríguez-Picó, Jesús”. Volumen 9. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1995-2002, 314-316
- PLIEGO/PRIETO, VÍCTOR/MARTA; CASARES, EMILIO, (director): “Prieto Alonso, Claudio”. Volumen 8. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1995-2002, 948-955
- PÉREZ, BELÉN; CASARES, EMILIO, (director): “Olavide y Casenave, Gonzalo de”. Volumen 8. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1995-2002, 33-41
- PÉREZ, BELÉN; CASARES, EMILIO, (director): “Rueda Azcuaga, Jesús”. Volumen 9. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1995-2002, 459-462
- PÉREZ, BELÉN; CASARES, EMILIO, (director): “Puerto, David del”. Volumen 8. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1995-2002, 977-981
- PÉREZ, MARIANO; CASARES, EMILIO, (director): “Alfonso Herrán, Javier”. Volumen 1. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1995-2002, 268
- PÉREZ, MARIANO: “Castillo Navarro, Manuel”, en CASARES, EMILIO, (director): Volumen 3. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1995-2002, 378-381
- PÉREZ, MARIANO; CASARES, EMILIO, (director): “Ruíz-Pipó, Antonio”. Volumen 9. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1995-2002, 500-501
- PÉREZ, MARIANO; CASARES, EMILIO, (director): “Turina Pérez, Joaquín”. Volumen 10. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1995-2002, 513-525

- PÉREZ, MARISA: *La iniciación en el piano*. Quodlibet, Octubre 1995, Número 3
- PERREY, BEATE (ed.): *The Cambridge Companion to Schumann*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007
- RATTALINO, PIERO: *Historia del Piano: el instrumento, la música y los intérpretes*. Madrid: SpanPress Universitaria, 1997
- ROBERTS, PAUL: *Images. The piano music of Claude Debussy*. Portland (Oregon), Amadeus Press, 1996.
- RIVA, DOUGLAS; CASARES, EMILIO, (director): “Granados Campiña, Enrique”. Volumen 5. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1995-2002, 852-866
- ROSENBLUM, SANDRA P.: *Performance practices in Classic Piano Music*. Indiana: Indiana U.P, 1988
- ROWLAND, DAVID (ed.): *The Cambridge Companion to the Piano*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998
- SANDBERGER, WOLFGANG: *Bach 2000: 24 invenciones sobre Johann Sebastian Bach*. Hamburg, Teldec Classics International, cop. 1999.
- SARDÁ, ALBERT; CASARES, EMILIO, (director): “Charles Soler, Agustín”. Volumen 3. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1995-2002, 576-577
- SCHULENBERG, DAVID: *The music of J.S. Bach: analysis and interpretation*. Lincoln and London, Published by the University of Nebraska Press in association with the American Bach Society, cop. 1999.
- SCHULZE, HANS-JOACHIM (ed.): *Johann Sebastian Bach: documentos sobre su vida y su obra*. Madrid, Alianza, D.L. 2001.
- SOLER, JOSEP: *J.S. Bach: una estructura del dolor*. Madrid: Fundación Scherzo, A. Machado Libros D.L., 2010.
- SOMFAI, LÁSZLÓ: *Béla Bartók. Composition, Concepts, and Autograph Sources*. Berkeley and Los Angeles, California: The Regents of the University of California, 1996.



- STEVENS, HALSEY: *The Life and Music of Béla Bartók*. New York: Oxford University Press, 1993 (primera edición 1953).
- STROBEL, HEINRICH: *Claude Debussy*. Madrid, Ed. Rialp, 1966.
- SUCHOFF, BENJAMIN (ed.): “Introducción a la edición de la obra completa del *New York Bartók Archive*”, *Studies in Musicology*, Dover, N.Y., 1981.
- TODD, LARRY (ed.): *Nineteenth-Century Piano Music*. New York: Routledge, 2004
- TODD, LARRY (ed.): *Schumann and his world*. New Jersey: Princeton University Press, 1994.
- TRANCHEFORT, FRANÇOIS-RENÉ DE: *Guía de la música de piano y de clavecín*. Madrid: Alianza Editorial, 1995
- VV. AA.: *The Universal Bach: lectures celebrating the tercentenary of Bach's birthday*, fall 1985. Philadelphia, American Philosophical Society, 1986.
- WILSON, PAUL: *The Music of Béla Bártok*. New Haven: Yale University Press, 1992
- WOLF, KONRAD: *Masters of the Keyboard*. Indiana: Indiana University Press, 1983
- WOLFF, CHRISTOPH: *Bach, el músico sabio. (I) La juventud creadora (periodo 1685-1723)*. Barcelona: Ed. Robinbook, 2002 (ed. original 2000)
- —: *Bach, el músico sabio. (II) La madurez del genio (periodo 1723-1750)*. Barcelona: Ed. Robinbook, 2003 (ed. original 2000)
- —: *Bach. Essays on His Life and Music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1991
- ZALDÍVAR, ANA P.: *Guía Didáctica del Piano. Sobre los Cuadernos de Adriana de Antón García Abril*. Madrid: Real Musical, 1989

## Referencias disponibles en la Red:

- ACC (Associació Catalana de Compositors): *Página oficial*, (consultada el día 26 de octubre de 2015) <[www.accompositors.com](http://www.accompositors.com)>;
- ÁLVAREZ-ARGUDO, MIGUEL: *Página oficial*, (consultada el 20 de agosto de 2014), <<http://www.malvarez.com/>>;
- ANDREU, MONTSE: *Compositoras Innovadoras: ¿Minoría silenciosa?*, (consultada el día 19/07/11), <<http://www.amazings.com/articulos/articulo0049.html>>;
- AROLA EDITORS: *Josep Baucells y Colom*, (consultada el 24/06/2013), <<http://www.arolaeditors.com/index.asp?sc=ficha&id=215>>;
- BOSCH I DANIEL, LLUÍS M.: *Música dibuixada*, (consultada el 27/03/2014), <<http://www.musicadibuixada.com/MUSICADIBUIXADAPDFweb.pdf>>
- CLIVIS (editorial de música): *Taverna-Bech, Francesc*, (consultada el 15/07/2015), <[www.clivis.cat/es/42\\_taverna-bech-francesc](http://www.clivis.cat/es/42_taverna-bech-francesc)>;
- DINSIC (Publicacions musicals): *Obras de Xavier Boliart Ponsa*, (consultada el 25/02/2014), <[http://www.dinsic.com/es/autor/xavier\\_boliart\\_ponsa](http://www.dinsic.com/es/autor/xavier_boliart_ponsa)>;
- —: *Obras de Jordi Domenech Subiranas*, (consultada el 2/08/2012), <[http://www.dinsic.com/es/autor/jordi\\_domenech\\_subiranas](http://www.dinsic.com/es/autor/jordi_domenech_subiranas)>;
- FARKAS, ZOLTAN: *¡Acércate, libertad! Crea para mí el orden...*, (consultada el 27/04/2014), <[http://www.bmcrecords.hu/pages/tartalom/cdpopup\\_2.php?kod=923](http://www.bmcrecords.hu/pages/tartalom/cdpopup_2.php?kod=923)>;
- FERNÁNDEZ, MANRIQUE: *Significación de Rogelio Groba na música culta galega*, artículo disponible en línea, (consultada el 26 de octubre de 2015), <[http://www.editorialgalaxia.es/imxd/libros/doc/1294134347187\\_Manrique\\_Fernandez.pdf](http://www.editorialgalaxia.es/imxd/libros/doc/1294134347187_Manrique_Fernandez.pdf)>;
- FUNDACIÓ MANUEL BLANCAFORT: *La música catalana universal*, (consultada el 11/11/2013), <[www.manuelblancafort.org](http://www.manuelblancafort.org)>;
- GALLEGO DE TORRES, HERTHA: *El Día Internacional de la Mujer trae un variado programa para piano al CC Nicolás Salmerón*, (consultada el

26/04/2015), <<http://2epoca.sulponticello.com/el-dia-internacional-de-la-mujer-nos-trae-un-variado-programa-para-piano-al-cc-nicolas-salmeron/>>

- GÓMEZ, ALBERTO: *Site del pianista español Alberto Gómez*, (consultada el 28/08/2013), <<http://albertogomezpiano.wordpress.com/biografia/>>;
- IDEA MÚSICA (editores de música): *Sierra, Félix*, (consultada el 19/03/2014), <<http://ideamusica.es/contenido.asp?contenidoid=12643>>;
- IGOA MATEOS, ENRIQUE: *Enrique Igoa Mateos - Compositor y profesor de música*, (consultada el 29/04/2014), <<http://www.enriqueigoa.net/11011.html>>;
- MOYANO, RICARDO: *Ricardo Moyano: Biography*, (consultada el 22 de junio de 2015), <<http://www.ricardomoyano.org/>>;
- MUSICS PER LA COBLA (entidad cultural): *Domingo i Mombiela, Jordi*, (consultada el 8/03/2012), <[http://www.musicsperlacobla.com/compositor.php?autor\\_id=293](http://www.musicsperlacobla.com/compositor.php?autor_id=293)>;
- MUSICVALL (Edicions musicals C. B.): *Ricardo Baixauli Ferrer*, (consultada el 1/04/14), <<http://www.musicvall.com/es/113-ricardo-baixauli-ferrer>>;
- NAXOS (compañía discográfica de música clásica): *Naxos, the world's leading classical music group: Ananda Sukarlan*, (consultada el 25/04/2014), <[http://www.naxos.com/person/Ananda\\_Sukarlan/88842.htm](http://www.naxos.com/person/Ananda_Sukarlan/88842.htm)>;
- RODA, JOSEP: *Josep Roda: Compositor y director. Subsección Obras: 3 miniaturas para piano*, (consultada el 26 de octubre de 2015), <[http://www.joseproda.com/?page\\_id=800](http://www.joseproda.com/?page_id=800)>;
- SOLER, BLANCA: *20 anys d'escola de música*, (consultada el 11/05/2015), <<http://www.arenys.org/ema/historia.htm>>;
- —: *L'escola de pedagogia del pare Ireneu Segarra*, (consultada el 2/08/2012), <[http://grups.blanquerna.url.edu/m5/Metodologies/Ireneu/#Lescola\\_de\\_pedagogia\\_del\\_pare\\_Ireneu\\_Segarra](http://grups.blanquerna.url.edu/m5/Metodologies/Ireneu/#Lescola_de_pedagogia_del_pare_Ireneu_Segarra)>;
- TALLER SONORO (grupo musical): *Taller sonoro, música contemporánea: CInPiC*, (consultada el 1/12/2009) <<http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/20/Partitura1.htm>>;

- TOLMOS, ANTONI: *Página oficial*, (consultada el 2 de mayo de 2015), <[www.antonitolmos.com](http://www.antonitolmos.com)>;
- TOMÁS, MARÍA: *Siete compositores valencianos editan un CD para nutrir de contenidos los estudios de piano* (artículo extraído del diario Levante), (consultada el 01/04/14), <<http://www.riveramusica.com/esp/piano/100/128>>;
- TRITÓ (editorial de música): *Agustí Coma Alabert*, (consultada el 02/04/14), <<http://www.trito.es/author,es/30435/Agusti-Coma-Alabert.html>>;
- UNIVERSAL EDITION (editorial de música): *Piano Project* (Anne-Lise Gastaldi y Valérie Haluk ed.): <<http://www.universaledition.com/sheet-music-and-more/piano-project-fuer-klavier-diverse-ue33662>>;
- UNIVERSAL EDITION (editorial de música): *Univers paralleles* (Anne-Lise Gastaldi y Valérie Haluk ed.): <<http://www.universaledition.com/sheet-music-and-more/univers-paralleles-fuer-klavier-diverse-ue36021>>;
- UNIVERSAL EDITION (editorial de música): *Sounds New* (Peter Roggenkamp ed.): <<http://www.universaledition.com/sheet-music-and-more/sounds-new-fuer-klavier-diverse-ue33000>>;
- VILAPRINYÓ, JORDI: *Jordi Vilaprinnyó del Perugia*, (consultada el 21/04/2015), <<http://www.vilaprinnyo.com/>>;
- VINSEUM (Museu de les Cultures del Vi de Catalunya): *Arxiu musical*, (consultada el 26 de octubre de 2015) <<http://www.vinseum.cat/?cat/Documentacio/Arxiu/3/165/Arxiu%20Musical>>.



## **ANEXOS: Catálogo de obras analizadas**



## Anexo I: Catálogo descriptivo de la música analizada del repertorio para niños entre 1975 y 2014.

Las obras aparecen ordenadas alfabéticamente por compositor y se indica los datos de edición, número de páginas, descripción del contenido y observaciones u otros datos relevantes.

En el caso de las obras colectivas (*El Álbum de Colien*, *CInPiC*, *Da Capo*) aparecen ordenadas por el nombre de la obra excepto el caso de los *Cuadernos de música para disCapacidades* que se ordenan por el autor. Tanto el *Cuaderno de Música Abierta* (*Cuaderno de música para disCapacidades* número 0) como los tres volúmenes de las *Obras para niños* de compositores valencianos se ordenan bajo VVAA.

### ***EL ÁLBUM DE COLIEN***

Edición: Barcelona, Ed. Cecilia Colien, 1995, 149 páginas.

Descripción:

1. Cervelló, Jordi. ***Un Sospir***. Andante semplice, 18-19.
2. Martínez Izquierdo, Ernest, 20-21. ***Alternança***. (\*)
3. Sardá, Albert, 22-23. ***Pins***. Lento ed espressivo.
4. Charles Soler, Agustín, 25-27. ***Joc***. Scherzo. (\*)
5. Mestres Quadreny, Josep M., 28-29. ***Muntanyí***.
6. Castillo, Manuel, 31-33. ***Invención para Piano***. (\*)
7. Barce, Ramón, 34-35. ***Alcances***.
8. Cruz de Castro, Carlos, 36-39. ***Preludio nº 1 Simetrías para Colien***. (\*)
9. Montsalvatge, Xavier, 40-41. ***Pastoral d'Automne***. Andantino senza rigore.



10. Soler, Josep, 43-45. *Melodía Mozárabe para el entierro de párvulos*. Lento.
11. Padrós, David, 47-49. *Ressonàncies*. Tranquillo. (\*)
12. Homs, Joaquim, 51-53. *Record del mar*. (\*)
13. Peixinho, Jorge, 55-57. *Janeira*. (\*)
14. Brotons, Salvador, 59-61. *Cristalls per a piano*. Cristalino.
15. Rodríguez Picó, Jesús, 62-63. *En Relleu*.
16. Rueda, Jesús, 65-67. *Ricercata*. Mesto e *rubato*.
17. Puerto, David del, 69-71. *Intrata*. Preciso, ritmico. (\*)
18. Aracil, Alfredo, 72-73. *Estudio Doble*. Moderato.
19. Rosa, Clotilde, 75-77. *Bagatela*. Libero, Lento. (\*)
20. Roger, Miquel, 79-81. *Colien's Peace*.
21. Turina, José Luis, 83-85. *Paisaje*. Molto lento e flessibile. (\*)
22. Olavide, Gonzalo de, 87-89. *Minimal*.
23. Soveral, Isabel, 90-91. *Momento I*. (\*)
24. Lima, Cándido, 93-95. *Juego del sol*. Tranquilamente. (\*)
25. Villa Rojo, Jesús. 97-99. *Pieza de Estudio para piano*. (\*)
26. Benguerel, Xavier, 101-103. *Preludi*. (\*)
27. Oliveira, Joao Pedro, 105-107. *Bagatela*. Sempre moderato. (\*)
28. Delgado, Alexandre, 109-111. *Pequeña Obsessao Compulsiva*. Moderato. (\*)
29. González Acilu, Agustín, 113-115. *Impromptu*. Adagio. (\*)
30. Darias, Javier, 117-119. *Confluencia en D*. (\*)
31. Bernaola, Carmelo A., 121-123. *Pequeña Pieza*. (\*)
32. Casablanco i Domingo, Benet, 125-127. *Come un recitativo*. Molto tenuto e *rubato* sempre. (\*)

33. Guinovart, Carles, 129-131. *Contrappunto cromatico*. Lento.
34. Marco, Tomás, 132-133. *Hai Ku*. Andante con molto. (\*)
35. Mira, Rafael, 135-137. *Lien*. (\*)
36. Salazar, Álvaro, 138-141. *Siete apuntes para un Meccano*. (\*)
37. Brncic Isaza, Gabriel, 143-145. *Retrato*. (\*)
38. Guinjoan, Joan, 147-149. *Recordant Albéniz*. Allegretto comodo. (\*)

(\*) Indica que no están dentro del objeto de estudio.

Observaciones:

- Dedicatoria: “A la Música... Colien”, “Jorge Peixinho, siempre estarás con nosotros, Lisboa, 30 de Junio de 1995”.
- Pág. 6: Clasificación de las piezas según su dificultad por Ángel Soler.
- Pág. 9: Presentación de Cecilia Colien.
- Págs. 10-11: Introducción a cargo de Antonio Gallego.
- Págs. 12-15: Fotografías de los compositores.

**ALÍS, Román (1931 – 2006): Juguetes op. 108. Suite Infantil para Piano.**

Edición: Madrid, Real Musical, 1977, 9 páginas.

Descripción:

1. *El pequeño bebé*, 1. Tiernamente.
2. *El gatito dormilón*, 1-2. Con somnolencia.
3. *La ratita saltarina*, 2-3. Con picardía.
4. *El osito blanco*, 3-5. Bondadosamente.
5. *El viejo Mago*, 5. Misteriosamente

6. *El caballo de cartón*, 6-7. Balanceándose.

7. *La muñeca andarina*, 8-9. Andando con cuerda.

Observaciones:

- Dedicatoria: “A mi graciosa hija Elsa”.
- Nota final: Madrid, octubre de 1975.

**ARGILAGA, J. Domingo ( - ): 20 Miniaturas para debutantes.**

Edición: Madrid, Real Musical Ed., 1988, 23 páginas.

Descripción:

1. *Trabalenguas*, ♩ = 132, 5.
2. *Galopando*, ♩ = 152, 6.
3. *En cuchillo*, ♩ = 72, 7.
4. *Danza*, ♩ = 84, 8.
5. *Olas*, ♩ = 152, 9.
6. *Inversión*, ♩ = 120, 10.
7. *Curvas*, ♩ · = 48, 11.
8. *Paralelas*, ♩ · = 44, 12.
9. *Convergencia y divergencia*, ♩ = 96, 13.
10. *Carrillón*, ♩ = 69, 14.
11. *El potrillo*, ♩ = 88, 15.
12. *Minueto*, ♩ = 116, 16.
13. *Polka*, ♩ = 76, 16.
14. *Terceras descendentes*, ♩ = 72, 17.

15. *Mayor-menor*, ♩ = 80, 18.
16. *Canción*, ♩ = 63, 19.
17. *Vals*, ♩ = 48, 20.
18. *Minueto*, ♩ = 116, 21.
19. *Cambio de tonalidad*, ♩ = 108, 22.
20. *Scherzo*, ♩ = 76, 23.

Observaciones: al principio de algunas de las piezas aparece el ritmo que trabaja y el ámbito que utiliza.

**ÁLVAREZ ARGUDO, Miguel (1964 - ):** *Contembeibi op. 4* (2008).

Edición: Valencia, Piles Ed., 2008, 11 páginas.

Descripción:

1. N<sup>o</sup> 1, ♩ = 120, p. 5.
2. N<sup>o</sup> 2, ♩ = 60, p. 7.
3. N<sup>o</sup> 3, ♩ = 120, p. 9.
4. N<sup>o</sup> 4, ♩ = 60-80, p. 11.

Observaciones: Armónicos, valores exactos, Valores irregulares, Cruce de manos, Legatísimo, Saltos y ritmos...

**ÁLVAREZ ARGUDO, Miguel (1964 - ):** *Contembeibi op. 5* (2008)

Edición: Valencia, Piles Ed., 2008, 11 páginas.

Descripción:

1. N<sup>o</sup> 1, ♩ = 60-100, p. 5.
2. N<sup>o</sup> 2, ♩ = 60, p. 7.

3. N<sup>o</sup> 3, ♩ = 60, p. 9.

4. N<sup>o</sup> 4, p. 11.

Observaciones: Bajo *ostinato* y síncopas, sonoridad y melodía, Pedales, Segundos...

**ÁLVAREZ ARGUDO, Miguel (1964 - ):** *Contembeibi op. 6* (2008)

Edición: Valencia, Piles Ed., 2008, 11 páginas.

Descripción:

1. N<sup>o</sup> 1, (objetos en el arpa), p. 5.

2. N<sup>o</sup> 2, (pizz, cuerdas, glisando), p. 7.

3. N<sup>o</sup> 3, p. 9.

4. N<sup>o</sup> 4, p. 11.

Observaciones: En este op. 6 el autor especifica las siguientes dificultades principales: Objetos en el arpa, Notas repetidas, alternas, Piz. cuerdas, glisandos, Alturas metronómicas, Cajones, pedal autónomo,...

En este último cuaderno aparece la fecha de composición: Garaballa, 31-8-2004.

**BALSACH, Llorenç ( - ):** *Set estudis modals. Peces fàcils per a les tecles blanques del piano* (2006)

Edición: Sabadell, La mà de guido, 2006, 16 páginas.

Descripción:

1. *Estudi en mode locri* (Modo griego: mixolidio. Nota de reposo: Si), p. 4.

2. *Estudi en mode frigi* (Modo griego: Dórico. Nota de reposo: Mi), p. 5.

3. *Estudi en mode eólic* (Modo griego: Hipodórico. Nota de reposo: La), pp. 6-7.

4. ***Estudi en mode dóric*** (Modo griego: Frigi. Nota de reposo: Re), pp. 8-9
5. ***Estudi en mode mixolidi*** (Modo griego: Hipofrigi. Nota de reposo: Sol), p. 10.
6. ***Estudi en mode jónic*** (Modo griego: Lidi. Nota de reposo: Do), p. 11.
7. ***Estudi en mode lidi*** (Modo griego: Hipolidi. Nota de reposo: Fa), pp. 12-13.

Observaciones:

- El autor explica en la introducción (p. 3) que esta serie de estudios están pensados para llenar el vacío modal de las piezas fáciles para piano.
- En las pp. 14-16 aparecen representados los “escalonamientos” (escalas) que se pueden sacar de la gama equi-temperada de teclas blancas y los ejemplos están sacados del libro del mismo autor “La convergència armónica” (1994, ISBN: 84-859227-44-3)

**BARDISA GALIANA, Rafael (1967 - ):** *Suite para niños*.

Edición: Valencia, Piles, D.L. 2007, 15 páginas.

Descripción:

1. ***De excursión***, Allegro, pp. 4 y 5,
2. ***Marcha de los juguetes***, Moderato, un poco lento, pp. 6 y 7,
3. ***Canción de cuna***, Andante, pp. 8 y 9,
4. ***El tren***, Lento, poco a poco accel.-Allegretto, pp. 10 y 11,
5. ***El reloj***, Moderato, pp. 12 y 13.
6. ***El tobogán***, Andante, pp. 14 y 15.

**BAUCELLS, Josep (1958 - ): *Ombres*.**

Descripción: Berga, Amalgama ed., 1999, 7 páginas.

1. ***Plou i fa sol*** (Llueve y hace sol, pieza obligada del VI Concurso de piano Premio Ciudad de Berga 1991), Molto tranquillo, pp. 2-3.
2. ***Ratpenats*** (Murciélagos), Calmo ♩ = 69-72, pp. 4-5.
3. ***Encontre malèfic*** (Encuentro maléfico), pp. 6-7.

**BESSES, Antoni (1945 - ): *Dodecafonicus a Robert Gerhard*.**

Edición: Berga, Amalgama edicions, 1996, 2 páginas.

Está dedicada “A Robert Gerhard” consta de dos páginas y está firmada “Barcelona 9.1.1996”

El autor propone dos comienzos a elegir por el intérprete uno de ellos pinzando una cuerda del arpa.

**BLANCAFORT DE ROSELLÓ, Manuel (1897 – 1987): *Petites peces per a mans menudes* (1985).**

Edición: Berga, Amalgama edicions, 1994, 16 páginas.

Descripción:

1. Ilustraciones para adornar un parvulario, 2. Consta de dos pequeñas piezas: Ai! Quina tristor! Hem perdut la nina...! (ben poc a poc) y Fora llàgrimes! Saltem i ballem, que ja l’han trovada...! (animat)
2. ***Canción de Isabel***, 3. Lento non troppo.
3. ***Marcha***, 4. Ritmico.
4. ***Vals***, 5. Allegretto grazioso.
5. ***Intermitencias***, 6-7. Allegretto tranquillo.

6. *Ima*, 8-9. Moderato.
7. *Cuna*, 10. Andante.
8. *Ofrenda a Camila*, 11. Parsimoniós-Afectuós-Parsimoniós.
9. *Danza infantil*, 12-13. Vivo jocoso.
10. *Canción en la playa*, 14. Moderato.
11. *Canción popular “Muntanyes regalades”*, 15. Moderato assai.
12. *Cortesía*, 16. Pieza a cuatro manos para ser tocada por el niño y el profesor.

Observaciones: Dedicatoria: “per als meus néts, para mis nietos”

**BLANQUER PONSODA, Amando (1935 - 2005): *Sonatina Naiïf (piano para jóvenes)***

Edición: Valencia, Piles ed., 1979.

Descripción: Dedicatoria: a mi hija Ana María

1. *El paseo* (con las teclas blancas), Moderato, 3.
2. *Durmiendo a Pepirola* (con las teclas negras), Andante, 4-5.
3. *Jugando al escondite* (con las teclas negras y blancas), Allegremente, 6-7.

**BOLIART, Xavier (1948 - ): *Tocati-nes. Per a joves pianistes.***

Edición: Barcelona, DINSIC Distribucions Musicals, S.L., 2008, 6 páginas.

Descripción:

1. *Clementi-na*, 2 - 3.
2. *Brasile-ra*, 4 - 6.



**BOLIART, Xavier (1948 - ):** *Tres nades tradicionals per a joves pianistes.*

Edici3n: Barcelona, DINSIC Distribucions Musicals, S.L., 2009

Descripci3n:

- *El pobre alegre*, Moderat, 3.
- *Santa Nit*, Lent, 4.
- *Fum, fum, fum*, Alegre, 5.

**BORRÁS i FORNELL, Teresa (1923 - 2010):** *Estudis Preliminars op. 138.*

Edici3n: Barcelona, CLIVIS Publicacions, 2001, 10 páginas.

Descripci3n:

1. Moderato, ♩ = 96, 4 - 5.
2. Allegretto, ♩ = 88, 6.
3. Moderato, ♩ = 96, 7.
4. Allegretto, ♩ = 88, 8.
5. Andante, ♩ = 58, 9.
6. Moderato, ♩ = 92, 10.

Observaciones: en la página de la Associaci3 Catalana de Compositors datan esta obra de 1996, el Copyright es de 1999 y la edici3n de 2001. En la primera página hay una breve biografía de la compositora en catalán, castellano e inglés.

## BOSCH, Lluís M. (1966 - ): *Música Dibuixada*

Edición: Barcelona, Clivis Publicacions, 1997

Dedicada “a Jordi Vilaprinyó con afecto y gratitud por su colaboración y por el valor de sus sugerencias”

La obra se divide en dos partes *Dibuixos a llapis*, las primeras ocho piezas, y *Aquarel·les*, que incluye otras cuatro piezas. Todas las piezas están compuestas entre los meses de enero y febrero de 1996 y una pieza de octubre y aparecen fechadas.

### **DIBUIXOS A LLAPIS**

- ***El sol***, Delicat ♪ = 72 (13-01-1996), p. 6.
- ***Qui gronxa la lluna?*** (¿Quién columpia a la luna?), Cançó de bressol ♪· = 56 (a Irene Masana, 13-01-1996), p. 7.
- ***El despertar d’una flor***, Serè (sereno) ♪ = 80 (a Paula Pujol, 9-02-1996), pp. 8-9.
- ***L’adormir-se d’una fulla*** (La dormida de la hoja), Plàcidamente ♪ = 69 (10-02-1996), pp. 10-11.
- ***El ventijol em fa somriure*** (La ventolina me hace sonreír), Àgil ♪ = 110 (17-01-1996), pp. 12-13.
- ***Nit i dia*** (Noche y día), Nit ♪ = 56 - Dia ♪ = 96 (17-01-1996), pp. 14-15.
- ***Pluja d’estiu*** (Lluvia de verano), Divertit ♪· = 60 (19-01-1996), pp. 16-17.
- ***El meu país*** (Mi país, sardana), Temps de sardana ♪ = 100 (12-02-1996), pp. 18-19.

### **AQUAREL·LES**

- ***L’ocell perdut*** (El pájaro perdido, poesía), Tranquill ♪ = 48 (17-01-1996), p. 21.

- ***Postal de tardor*** (Postal de otoño, cançó), Linguidamente ♩ = 106 (12-10-1996), pp. 22-23.
- ***L'adéu-siau***, Plorant ♩ = 44 (17-02-1996), pp. 24-25.
- ***La dansa dels estels*** (La danza de las estrellas), Universe infinit ♩ = 57 y piú mosso ♩ · = 64 (13-01-1996), p. 26.

**BOSCH, Lluís M. (1966 - ): *Música Encantada***

Edición: Barcelona, Clivis Publicacions, 2010, 24 páginas.

Descripción:

1. ***Música Encantada***, Innocenza eterna ♩ = 72, p. 5.
2. ***Cantarella***, Ottimista ♩ · = 63, p. 6.
3. ***El castell de Rocabruna*** (El castillo de Rocabruna), Medievale ♩ = 116, p. 7-9.
4. ***Joc d'infants*** (Juego de niños), Con innocenza ♩ = 66, poco piú mosso ♩ = 92, piú vivo ♩ = 114, Tempo I, animato ♩ = 100 y Tempo I, pp. 10-11.
5. ***La cançó de l'armònica*** (La canción de la armónica), Festivo ♩ = 120 y piú animato ♩ = 138. pp. 11-12.
6. ***De la boira i el fred...*** (De la niebla y el frío...), Delicato ♩ = 69, p. 13.
7. ***A la llum d'Al Àndalus*** (a la luz d'Al Andalus), Con carattere ♩ = 132 y Una pizca de salero ♩ · = 80, p. 14-16.
8. ***L'home que pintava quadres*** (El hombre que pintaba cuadros), Mosso ♩ = 104, Calmo ♩ = 46, Mosso ♩ = 86, Meno mosso ♩ = 60 y Disbauxa ♩ = 116, p. 17-19.
9. ***La colla del desafinat*** (La pandilla desafinada), Sapastre e grottesco ♩ = 108, p. 20.
10. ***El barret màgic***, Sottile ♩ = 104, p. 21.
11. ***Comiat*** (Despedida), Dolce tristezza ♩ = 66, p. 22.

12. ***Bona sort, Petit Estel!*** (¡Suerte pequeño lucero!), Speranza ♩ = 72, p. 23-24.

Observaciones: Prólogo del autor (pp. 3 y 4)

Agradecimientos: A Carolina Rius por la revisión de los textos y consejos en la parte pedagógica y a Pilar Daniel por sus consejos lingüísticos.

**BROTONS, Salvador (1959 - ):** *Tres Peces Breus* Op. 8

Edición: Barcelona, CLIVIS Publicacions, 1993, 10 páginas.

Descripción:

1. ***I***, 4 - 5. Allegretto, ♩ = 168.
2. ***II***, 6 - 7. Andantino, ♩ = 80.
3. ***III***, 8 - 10. Allegro marcato, ♩ = 152.

Observaciones:

- Prólogo a la edición en catalán e inglés con una breve biografía del compositor y una pequeña descripción de las piezas.
- Nota final: “Barcelona, Novembre 1975. Revisió, 1992”).

**CHARLES SOLER, Agustín (1960 - ):** *Fulls d’album per a Clara. Cinc petites peces per a infants.*

Edición: Berga, Amalgama edicions, 2000, 16 páginas.

Descripción:

1. ***Ombres xineses***, 5-7. Allegro.
2. ***Passeig pel llac***, 8-10. Scherzando.
3. ***Plugim***, 11. Semplice, dolce.

4. *Anem al circ*, 12-13. Allegretto.

5. *Vola, vola...*, 14-16. Presto.

Observaciones:

- Dedicatoria: “A Clara Sardá Ruiz”.
- Nota final: Al final de cada pieza aparece “Barcelona, 1999”.

### CInPiC (Cuaderno de Iniciación al Piano Contemporáneo)

Edición: partitura en pdf difundida por la web a través de la revista cuatrimestral digital de música contemporánea “Espacio Sonoro” en el número 20 de septiembre de 2009 (<http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/20/Partitura1.htm>). Sevilla, Junio de 2009, 46 páginas.

Descripción:

1º Curso

- *Jugando con el peso* de M<sup>a</sup> Inmaculada Godoy Gutiérrez, p. 6
- *El saltador de obstáculos* de Alejandro Ramírez Sola, p. 7
- *La cueva* de Ignacio Torner Fernández, p. 8
- *Diez por diez* de Lucía Aivar Rodríguez, p. 9
- *Contando* de Fernando Mimbrero Villegas, p. 10
- *Chincha rabiña* (piano de cola y piano de pared) de Juan Carlos Pérez García, p. 11 y 12.

2º Curso

- *Volando* de M<sup>a</sup> Inmaculada Godoy Gutiérrez, p. 13
- *Lugarnita del campán* de Alejandro Ramírez Sola, pp. 15 y 16
- *La barca se hunde* de Juan Carlos Pérez García, p. 17

- ***El brujo*** de Ignacio Torner Fernández, p. 18
- ***Ahí abajo está oscuro*** de Fernando Mimbrero Villegas, p. 19
- ***Cajita de música*** de Lucía Aivar Rodríguez, p. 20

### 3º Curso

- ***Minimal. Homenaje a Rzewski*** de Ignacio Torner Fernández, p. 23
- ***Y para terminar... cadencia final*** de Fernando Mimbrero Villegas, p. 24
- ***Cantoyó*** de Lucía Aivar Rodríguez, p. 25
- ***En las profundidades*** de Juan Carlos Pérez García, pp. 26 y 27
- ***La prolongación del sonido*** de M<sup>a</sup> Inmaculada Godoy Gutiérrez, pp. 28 y 29
- ***El pianosionista*** de Alejandro Ramírez Sola, pp. 30

### 4º Curso

- ***Reichteando*** (“música para teclas de madera”) de Alejandro Ramírez Sola, pp. 34 y 35
- ***Debajo de un tornillo*** (Cageando) de Juan Carlos Pérez García, pp. 36-39.
- ***Desk - ontrol*** de Fernando Mimbrero Villegas, pp. 40 y 41.
- ***Metronomeitor*** de Lucía Aivar Rodríguez, p. 42
- ***¿Para dos?*** de Ignacio Torner Fernández, p. 43
- ***Azaroso ritmo*** de M<sup>a</sup> Inmaculada Godoy Gutiérrez, p. 44

### Observaciones:

- Prólogo de Germán Gan Quesada del Departamento de Arte y Música de la Universidad Autónoma de Barcelona.

COMÀ ALABERT, Agustí (1961 - ): *Salt de les maces, sobre un tema de la Patum de Joan Trullàs.*

Edición: Berga, Amalgama Ed., 1995

Dedicatoria y firma: a la meva filla Caterina y Girona, maig 1991.

Juganer i decidit, ♯ = 112-120, 3 páginas.

CRUZ DE CASTRO, Carlos (1941 - ): *Imágenes de la infancia.*

Edición: Madrid, Ed. Real Musical, 1989-90, 103 páginas.

Descripción:

1. *El Trompo*, 5-10.
2. *Vals para piano de juguete*, 11-17. Dedicado al niño Luis Estévez
3. *El tren de cuerda*, 18-23.
4. *El sueño de la muñeca*, 24-26.
5. *El Dominó del seis doble* (7 contrapuntos), 27-38.
6. *El Bosque encantado*, 39-51.
7. *Marcha del soldadito de plomo*, 52-63.
8. *El ordenador de sonidos*, 64-70. Tempo libero.
9. *La bailarina de la caja de música*, 71-80.
10. *Travesuras*, 81-88.
11. *El mecano*, 89- 90.
12. *El apasionado tango del querido viejo gramófono*, 91-103. *legato*, (prestissimo). A José Antonio Alcaraz.

Observaciones:

- Dedicatoria: “A Eulalia Solé”.

- Otras indicaciones: Al final de la tercera pieza, El tren de cuerda, indica la forma de manipular el arpa al principio de la pieza así como las repeticiones y los *clusters*. Al principio de la quinta pieza, El Dominó del seis doble, explica cómo llevar al teclado las fichas de dominó tanto la altura como el *tempo* y el ritmo. Al principio de la sexta pieza, El bosque encantado, explica cómo realizar los trémolos que caracterizan esta pieza. También en la séptima pieza, Marcha del soldadito de plomo, el compositor explica la grafía utilizada para los *clusters* y cómo realizarlos. En la octava pieza, El ordenador de sonidos, explica la utilización del pedal, las alteraciones y da libertad al intérprete tanto en la duración del compás como en la dinámica de cada acorde. En el resto de las piezas vuelve a indicar cómo realizar las repeticiones, *clusters* y cómo están indicadas las alteraciones.

### ***DA CAPO (COL LEGNO). GRUPO DE PAMPLONA.***

Edición: Madrid, Arte Trifaria, 1987, 32 páginas.

Descripción: Colección de 25 piezas.

1. Berrade, Jaime: Piezas nº 1 (Moderato), 2 (Andante), 11, 12 (Allegretto) y 21 (Rubato).
2. Catalán, Teresa: Piezas nº 3, 4, 13, 14 y 22.
3. Egea, Vicent: Piezas nº 5, 6, 15, 16 y 23.
4. Larrañaga, Patxi: 7, 8, 17, 18 y 24.
5. Pastor, Luis: 9, 10, 19, 20 y 25.

Observaciones:

- Obra escrita por encargo del Excmo. Ayuntamiento de Pamplona para el Conservatorio Municipal “Joaquín Maya” en el año 1987. La idea generatriz de la obra es tener un repertorio contemporáneo de compositores españoles para la iniciación en el piano de los alumnos del conservatorio de Pamplona.



- Dedicataria: “A nuestro admirado amigo Pedro Espinosa” y además aparece la siguiente frase de Natalia de Koeru: “*Las vanguardias serán academia algún día; apresuraos entonces a enterrarlas. Lo que se llama nuevo No es más que la solución de siempre.*”

**DOMÈNEC, Jordi ( - ): 'Nem a endreçar les golfes. Àlbum per a piano. Peces progressives per a Grau Elemental.**

Edición: Barcelona, DINSIC Publicacions Musicals, 2009, 35 páginas.

Descripción:

- Introcucció: Tot és a les fosques. Lent i misteriós, 7.
1. *La farmaciola*, pp. 7-8.
  2. *Les campanes*, Solemne  $\downarrow = 80$ , pp. 8-9.
  3. *Endevinalla*, Allegro, p. 9.
  4. *El grill*, Allegro  $\downarrow \cdot = 63$ , p. 10.
  5. *El paraigües*, Moderato  $\downarrow = 92$ , p. 10.
  6. *El burrico tossut*, Moderato  $\downarrow = 120$ , p. 11.
  7. *Postal de Frankfurt*, Allegro una mica pesant  $\downarrow \cdot = 66$ , pp. 11-12.
  8. *L'abella borratxa*, Lent  $\downarrow = 66$ , pp. 12-13.
  9. *La “nòria”*, Temps de vals  $\downarrow \cdot = 54$ , p. 13.
  10. *L'esquirol*, Allegro una mica pesant  $\downarrow = 100$ , p. 14.
  11. *La màquina de fer crispates*, Andante saltiró  $\downarrow \cdot = 72$ , pp. 14-15.
  12. *El lletet*, Lent  $\downarrow = 84$ , p. 15.
  13. *La bicicleta*, Allegro  $\downarrow = 88$ , p. 16.
  14. *L'iman*, Allegro  $\downarrow = 112$ , p. 17.
  15. *La peixera, seca*, Andante  $\downarrow = 66$ , p. 17.

16. *Els patins*, A tota bufa ♩ = 100, p. 18.
17. *L'ombra seguidora*, Misteriós ♩ = 96, p. 19.
18. *El puzzle*, Allegro ♩ = 100, p. 20.
19. *El secret dels pares*, Allegro ♩ = 104, p. 21.
20. *El trenet*, Allegro ♩ · = 72, p. 21.
21. *La nau galàctica*, Lent y misteriós ♩ = 63, p. 22.
22. *L'últim sospir del rellotge*, Lent ♩ = 60, p. 23.
23. *El cistell de cols*, Allegro ♩ = 120, p. 24.
24. *Mirall burleta*, Moderato ♩ = 60, p. 25.
25. *La postal de Puerto Rico*, p. 26.
26. *El cotxet de nina*, Moderato ♩ = 80, pp. 26-27.
27. *La gallina "fragrancia"*, Moderato ♩ = 92, p. 27.
28. *El ratolí*, Moderato ♩ = 80 y Allegro ♩ = 112, p. 28.
29. *El titella rus*, Allegro una mica pesant ♩ = 132, p. 29.
30. *El condol*, Lent i compungit ♩ · = 63, pp. 30-31.
31. *Tirant pedres al riu*, Allegro ♩ = 69, pp. 31-32.
32. *La ballarina i el soldat*, Allegro ♩ = 120, pp. 32-33.
33. *El fantasma de les cadenes*, Lent i lúgubre ♩ = 100 y Les cadenes.  
Tempo de marxa, pp. 34-35.

Observaciones:

- Dedicataria: "Àlbum dedicat a la M<sup>a</sup> Alba Boada i als alumnes del Conservatori de Música de Vic".

- Prólogo: el compositor explica que es un álbum basado, salvando las distancias, en el Álbum de la juventud de Schumann donde los alumnos van trabajando piezas que hacen madurar al alumno tanto técnica como musicalmente en sus primeros años de aprendizaje y además estas piezas pueden ser interpretadas transversalmente por varios alumnos de diferentes niveles en un concierto para lo que da varias ideas de cómo hacerlo.
- La mayoría de las piezas tiene una pequeña explicación como subtítulo. Las piezas vienen digitadas y con indicaciones escritas. A partir de la pieza número 29 aparecen firmadas con “ Milà, Iarba, Setembre '08”.

**DOMÈNEC, Jordi ( - ): *Sonatina de Carnestoltes nº 1. Els pirates de Begur.***

Edición: Barcelona, DINSIC Publicacions Musicals, 2010, 8 páginas.

Descripción:

1. *El vaixell de l'aventura*, Allegretto ♩ = 120, pp. 4-5.
2. *Lluna plena al cap de Creus*, Moderato, p. 6.
3. *A l'abordatge!* Allegretto ♩ = 120, pp. 7-8.

Observaciones:

- Subtítulo: *Només per a pianistes intrèpids i aventurers.*
- Indicaciones: Las sonatinas de carnaval son piezas para tocar, jugar y disfrazarse. Un solo pianista puede tocar toda la sonatina, o puede repartirse entre distintos alumnos. Todas tienen un tema diferente y todas son locas. Ah, y se deben tocar con disfraz. Si no, no salen! (traducción del catalán).
- Firma: Tavèrnoles, 10 y 11 de julio 2006.

**DOMÈNEC, Jordi ( - ): *Sonatina de Carnestoltes nº 2. Un corral com cal.***

Edició: Barcelona, DINSIC Publicacions Musicals, 2010, 7 pàgines.

Descripció:

1. ***Quin avorriment!!*** Allegro ♩ = 120, pp. 4-5.
2. ***Candy el gall dandy!*** Lent i seductor ♩ = 100, pp. 5-6.
3. ***Les gallines, esvalotades, ponen ous en bateria,*** Allegro enjogssat ♩ = 78, pp. 6-7.

Observaciones:

- Subtítol: *Només per a pianistes a qui els agraden els animals.*
- Indicaciones: las mismas que en la sonatina nº 1.
- Firma: Milà, Iarba, octubre 2008.

**DOMÈNEC, Jordi ( - ): *Sonatina de Carnestoltes nº 3. Sarau a Camelot.***

Edició: Barcelona, DINSIC Publicacions Musicals, 2010, 10 pàgines.

Descripció:

1. ***Camelot està de festa.*** Allegro robust ♩ = 120, pp. 4-5.
2. ***La comitiva reial. El rei, la reina, la princesa i el mag malèfic.*** Majestuós, pp. 6-8.
3. ***El torneig. El cavaller blanc i el cavaller negre.*** Lent ♩ = 80, Depressa, al trot ♩ = 120 y Més ràpid ♩ = 140, pp. 9-10.

Observaciones:

- Subtítol: *Només per a pianistes amb cavall, llança i escut.*
- Indicaciones: las mismas que en la sonatina nº 1.
- Firma: Halle, Cyrus, 11 i 12 de maig 2008.

**DOMÈNEC, Jordi ( - ): *Sonatina de Carnestoltes núm. 4. Sonatina diplomàtica, per a piano i campaneta.***

Edició: Barcelona, DINSIC Publicacions Musicals, 2010, 8 pàgines.

Descripció:

1. ***Com està el “servisio”!*** Allegro ♩ = 120, pp. 4-5.
2. ***La migdiada de la clau*** (La siesta de la llave). Moderato ♩ = 80, p. 6.
3. ***Recepció sorpresa.*** Allegro ♩ = 140, pp. 7-8.

Observaciones:

- Subtítol: *Només per a pianistes elegants i amb món.*
- Nota: “Se puede hacer la percusión con una campanilla o con un triángulo. Con éste último se tendrán más posibilidades de hacer flojo y fuerte y otros efectos. Con la primera opción os tendréis que espabilar un poco más” (traducción del catalán).
- Índice: explicación de los títulos de cada movimiento que se incluyen al principio de cada análisis.
- Firma: Tavèrnoles, setembre 2010.

**DOMÈNEC, Jordi ( - ): *Sonatina de Carnestoltes núm. 5. Sonatina gimnàstica.***

Edició: Barcelona, DINSIC Publicacions Musicals, 2010, 7 pàgines.

Descripció:

1. ***Cavall amb arcs.*** Allegro ♩ = 120, p. 4.
2. ***Barra d’equilibris.*** Cançó amb dues versions: la segona és mooolt més fàcil... o no? Versión 1: Moderato y Allegro ♩ = 88 y 140. Versión 2: Lent ♩ = 80, p. 5.

3. ***Dansa romanesa, per a l'exercisi de terra*** (Danza rumana, para el ejercicio de suelo). Lent ♩ = 86, *tempo* de marxa y presto, pp. 6 y 7.

Observaciones:

- Subtítulo: *Només per a gent molt en forma, atrevits amb xandall.*
- Firma: Tavèrnoles, insomni del 9 de setembre 2010.

**DOMÈNEC, Jordi ( - ): *Sonatina de Carnestoltes núm. 7. Sonatina comanxe, per a piano i pandero (o tambor).***

Edición: Barcelona, DINSIC Publicacions Musicals, 2010, 9 páginas.

Descripción:

1. ***Dansa de la cacera del bisó*** (Danza de la cacería del bisón). Moderato ♩ = 90, pp. 4-5.
2. ***Dansa dels esperits*** (Danza de los espíritus). Subtítulo: “que escolten Satie”. Moderato ♩ = 60, pp. 5-6.
3. ***Dansa de la pluja*** (Danza de la lluvia). Allegro solemne ♩ = 110, pp. 7-9.

Observaciones:

- Subtítulo: *Només per a pianistes exploradors o balladors.*
- Firma: Tavèrnoles, setembre 2010.

**DOMÈNEC, Jordi ( - ): *Sonatina de Carnestoltes núm. 8. Sonatina cirsense.***

Edición: Barcelona, DINSIC Publicacions Musicals, 2010, 11 páginas.

Descripción:

Después de cada número hay un pequeño fragmento en Allegro de dos compases que representa el saludo al público. Cada uno de ellos está en una tonalidad distinta (Do M, Fa M, Sol M, La M y Re M).

1. *El malabarista dels plats*. Allegro ♩ = 110, pp. 4-5.
2. *El funambulista (a 30 metres del terra)*. Adagio ♩ = 80, pp. 5-6.
3. *L'equilibrista dels cavalls*. Allegro, al trot, pp. 6-7.
4. *La contorsionista xinesa*. Sempre molt quiet, p. 8.
5. *Els trapezistes*. Moderato volador ♩ = 90, pp. 9-11.

Observaciones:

- Subtítulo: *Només per a pianistes amb equilibri, temeraris... i amb lluentons!*
- Firma: Tavèrnoles, octubre de 2010.

**DOMÈNEC, Jordi ( - ): *Sonatina de Carnestoltes núm. 9. Sonatina contemporània*.**

Edición: Barcelona, DINSIC Publicacions Musicals, 2010, 8 páginas.

Descripción:

1. *Ping-pong balls*. Moderato ♩ = 80, pp. 4-5.
2. *Nail playing*. Lent ♩ = 64, p. 5.
3. *Rondó de Broadway*. Allegro ♩ = 128, pp. 6-8.

Observaciones:

- Subtítulo: *Només per a pianistes contemporanis, atrevits i innovadors*.
- Indicaciones: las mismas que en la sonatina nº 1. Además explica en la p. 3 que está inspirada en un video de la artista Yoko Ono donde chilla con gran entrega y dedicación. De hecho iba a ser titulada “Sonatina Yoko Ono”. La pieza usa recursos tan excéntricos como las pelotas de ping-pong, las resonancias y los pedales. Y por eso, en recuerdo de la persona que la inspira, el último movimiento mezcla los sonidos del estilo musical americano con frases de la tradición oriental.
- Firma: Tavèrnoles, 5 d’octubre de 2010.

**DOMINGO ARGILAGA, Jordi: 20 MINIATURAS PARA DEBUTANTES.**

Edición: Madrid, Real Musical S. L., 1988, 23 páginas.

Descripción:

1. *Trabalenguas*, ♩ = 132.
2. *Galopando*, ♩ = 152.
3. *En cuclillo*, ♩ = 72.
4. *Danza*, ♩ = 84.
5. *Olas*, ♩ = 152.
6. *Inversión*, ♩ = 120.
7. *Curvas*, ♩ · = 48.
8. *Paralelas*, ♩ · = 44.
9. *Convergencia y divergencia*, ♩ = 96.
10. *Carrillón*, ♩ = 69.
11. *El potrillo*, ♩ = 88.
12. *Minueto*, ♩ = 116.
13. *Polka*, ♩ = 76.
14. *Terceras descendentes*, ♩ = 72.
15. *Mayor-menor*, ♩ = 80.
16. *Canción*, ♩ · = 63.
17. *Vals*, ♩ · = 48.
18. *Minueto*, ♩ = 116.
19. *Cambio de tonalidad*, ♩ = 108.
20. *Scherzo*, ♩ · = 76.



## DOMINGO ARGILAGA, Jordi: *INICIACIÓN AL PIANO*

Edición: Madrid, Real Musical Ed., 2000, 43 páginas.

La obra son sesenta pequeñas piezas pensadas para trabajar progresivamente los elementos técnicos, rítmicos y melódicos a un nivel básico para un primer contacto con el instrumento. La mano izquierda aparece en clave de Fa desde la primera pieza y el ámbito que utiliza principalmente es compartiendo los pulgares en el *do* central hasta la pieza número cuarenta y nueve. A partir de esta pieza va ampliando el ámbito hasta llegar a las dos manos en el mismo pentacordo. El planteamiento técnico de todas las piezas es de manos alternas sin trabajar en ninguna de ellas ni las notas dobles ni la coincidencia pero sí el cruce de manos en la última pieza. A partir de la número treinta y cuatro las piezas tienen un título descriptivo como *Minuet*, *Descender y ascender*, *Diálogo*, *Danza*, *Pentatónico*, etc.

## DOMINGO MOMBIELA, JORDI (1928 - 1991): *14 ESTUDIOS EXPRESIVOS*

Edición: Barcelona, Ed. Boileau, 1984, 26 págs.

Además para cada estudio hay otros 14 ejercicios complementarios que deben practicarse, según indicación del propio compositor, a manos separadas y lentamente al principio, en distintos matices de intensidad, en distintos “*tempi*” (aumentado gradualmente la velocidad), en distintas fórmulas rítmicas y reflexivamente, nunca de manera rutinaria. Estos ejercicios ayudan al alumno a aprender a estudiar, capacitándolo para detectar la causa de los problemas y el modo de solucionarlos.

La obra está dedicada “A mis hijos Jordi y Carles-Joaquím”

- N<sup>o</sup> 1: *Movimiento contrario (reflejo)*, Moderato, 7.
- N<sup>o</sup> 2: *Movimiento directo (paralelo)*, a la distancia de 8<sup>a</sup>, Allegretto, 8.
- N<sup>o</sup> 3: *Suspiros (Sospirs)*, movimiento directo a distancia de 15<sup>a</sup>, Allegro, 9.

- N<sup>o</sup> 4: *Medievalesca* (el “picado” y el “subrayado”), Allegretto, 10.
- N<sup>o</sup> 5: *Diálogo (Diàleg)*, estilo imitativo, tonalidad de Sol Mayor, Moderato, 12.
- N<sup>o</sup> 6: *Canción (Cançó)*, tonalidad de mi menor, desplazamiento de las manos, *cantabile*, 14.
- N<sup>o</sup> 7: *Reflejos (Reflexes)*, acordes de dos notas para la mano izquierda, tonalidad de Fa Mayor, Moderato, 15.
- N<sup>o</sup> 8: *Otoñal (Tardorença)*, Andantino, 17.
- N<sup>o</sup> 9: *Mi pueblo (El meu poble)*, estilo popular, Allegretto, 18.
- N<sup>o</sup> 10: *Pequeño “Scherzo” (Petit “Scherzo”)*, Grazioso, 20.
- N<sup>o</sup> 11: *Afan (Afany)*, contratiempos, Giusto, 21.
- N<sup>o</sup> 12: *Serpol (Serpoll)*, síncopas, Calmato, 23.
- N<sup>o</sup> 13: *La ardilla (L’esquirol)*, cruzamientos de manos, Allegro, 24.
- N<sup>o</sup> 14: *Camino de la Aldea (Camí del Vilatge)*, Andantino, 26.

**GARCÍA ABRIL, Antón (1933 - ):** *Cuadernos de Adriana. Piano para principiantes.*

Edición: Madrid, Ed. Real Musical, 1986, 40 páginas.

Descripción:

1. *Bolamar*, 6.
2. *Imitativa*, 7.
3. *Preludio*, 8.
4. *Paisaje*, 9.
5. *Tema con variaciones*, 10.
6. *Canon de las estrellas* (desarrollo de la pieza n<sup>o</sup> 2, Imitativa), 12-13.

7. *Canción oriental*, 14-15.
8. *Coral*, 16-17.
9. *Sobre patines*, 18-19.
10. *Tocatina* (desarrollo de la pieza nº 1, Bolamar), 20-21.
11. *Andaluza I* (por la primavera blanca), 22-25.
12. *Ostinato* (desarrollo de la pieza nº 3, Preludio), 26-27.
13. *Campanas del monasterio*, 28-31.
14. *La casa de las flores*, 32-33.
15. *Volando la cometa*, 34-36.
16. *Sonatina de las amapolas*, 37-40.

Observaciones:

- Dedicatoria: “A mis hijos Antón, Agueda y Adriana. A todos los niños que con amor se acercan a la música, dedico estas piezas escritas para manos pequeñas y corazón grande.”
- Prólogo: el autor explica su intención pedagógica de las 42 piezas distribuidas en tres volúmenes.

### **GARRIGA, Carlota (1937 - ): Miniaturas**

Edición: Barcelona, Ed. Boileau, 2007, 18 páginas.

Descripción:

1. *Preludio*, 7-9. Allegreto.
2. *Improvisación*, 10-11. Allegro.
3. *Enfadado*, 12. Deciso.
4. *Contento*, 13. Allegro.

5. *Durmiendo*, 14-15. Tranquilo.
6. *Estudiando*, 16. Allegro.
7. *Luna llena*, 17. Tranquilo.
8. *Danza*, 18-19. Allegro.

Observaciones: La obra está dedicada “A mis ocho nietos”. Se incluye un breve comentario de las piezas así como la biografía de la compositora.

### GÓMEZ, Alberto (1950 - ): *Cinco Formas (inicio música serial)*

Edición: Madrid, Ed. Música Mundana, 1988, 7 páginas.

El autor explica en la página 2 que su intención con estas cinco piezas es “introducir a los amantes de la música en la estética serial. Cada una de estas formas introduce unas pequeñas variaciones en la elección de los sonidos, y de su desarrollo en movimientos contrarios e inversos, surge la obra”.

La presentación del autor está firmada en Septiembre de 1988, dedicada “A mi querida hija Amable” y además explica brevemente cada pieza. Al comienzo de cada pieza especifica la escala utilizada.

- ***Canon Contrario***, Allegro  $\text{♩} = 120$ , p. 3. Sobre una serie de ocho sonidos (*do-do $\sharp$ -re-mi-mi $\flat$ -fa-fa $\sharp$ -sol*) y la posición fija *do-sol* inicia esta pieza trabajando el movimiento contrario en ambas manos y la homorritmia hasta el c. 5 inclusive. A partir del c. 6 empieza las entradas en forma de canon a distancia de negra y a partir del c. 11 a distancia de blanca. Al aparecer el canon se produce un incremento dinámico llegando al punto culminante de la pieza en la segunda entrada (del *p* con el que comienza la pieza pasa al *mf* y *f* para terminar con un gran *dim. e molto rit.* en *pp*). Además el autor especifica que se toque sin pedal.
- ***Retrógrada I***, Andantino  $\text{♩} = 48$ , p. 4. El planteamiento de esta segunda pieza es una melodía en la mano derecha y un acompañamiento en notas dobles y valores largos en la mano izquierda. La melodía presenta la serie de 8 notas (*la-la $\sharp$ -si-do-do $\sharp$ -re-re $\sharp$ -mi*) en dos frases de seis compases y en los tres últimos realiza la retrogradación con el mismo ritmo. Las notas dobles

de la mano presentan también la serie ascendente y descendientemente sobre una pedal de *la*. El planteamiento dinámico es un gran *cresc.* del *pp* al *f* hasta la mitad de la pieza y el camino contrario hasta el final. También especifica el uso del pedal en cada compás.

- ***Retrógrada II***, Moderato ♩ = 116 a 120, p. 5.
- ***Dodecafónica Retrógrada***, Largo ♩ = 56, p. 6.
- ***Forma libre***, Tranquilamente  
eighthnote = 80 aprox., p. 7.

**GÓMEZ, Alberto (1950 - ):** *Colores, 15 Pequeños Estudios Progresivos para piano*

Edición: Madrid, Ed. Música Mundana, 1990, 31 págs.

En este cuaderno especifica antes de cada pieza la necesidad de haber estudiado previamente las series correspondientes de la *Iniciación a la Técnica del Piano*. Además también aparece la explicación teórica de los términos más utilizados para la dinámica, agógica, carácter, fraseo, articulación y acentuación. Al final de los quince estudios incluye una segunda versión de los números II, IV y IX con pedal (pp. 29-31).

En el prólogo de D. Anselmo de la Campa (página 3) especifica que los 15 estudios están destinados al inicio de la dinámica, el fraseo y el pedal. Para ello trabaja la independencia de dedos, por el planteamiento imitativo-contrapuntístico, principalmente en posición fija. Así mismo explica brevemente cada estudio por lo que se incluye entre comillas en el análisis siguiente cuando es relevante. Los estudios aparecen cuidadosamente digitados y revisados por el autor e incluye pequeñas explicaciones de qué mano lleva el planteamiento temático.

- I, Andante ♩ = 82, p. 5.
- II, Lento ♩ = 52, p. 5.
- III, Allegro ♩ = 100, p.6.
- IV, Andante ♩ = 86, p. 8.
- V, Allegro ♩ = 120, p. 9.

- VI, Molto Allegro ♩ = 60, pp. 10 y 11.
- VII, Moderato ♩ = 72, p.13.
- VIII, Tranquilo ♩ = 66, pp. 14 y 15.
- IX, Andante ♩ = 92, pp. 16 y 17.
- X, ♩ = 92, p. 18.
- XI, ♩ = 100, p. 19.
- XII, Allegretto ♩ = 90, pp. 22 y 23.
- XIII, Allegro ♩ = 130, pp. 24 y 25.
- XIV, ♩ = 78, pp. 26 y 27.
- XV, p. 28.

### **GÓMEZ, Alberto: *Iniciación a la técnica del piano***

Edición: Madrid, Música Mundana ed., 1991.

En esta obra podemos ver cómo el autor aborda las dificultades pianísticas por separado y secuenciadas con ejercicios específicos. Estructura del estudio de la técnica: trabajo digital por grupos de dedos tanto por movimiento contrario como directo; notas tenidas aumentando progresivamente el número de dedos que se mantienen hasta llegar a cuatro; paso del pulgar con cada dedo; escalas a distancia de octava, décima, tercera y sexta; arpeggios incluyendo todas las inversiones, séptima disminuida y séptima de dominante; ejercicios para la iniciación de la técnica del peso con cambios de dedos y articulaciones de grupos de notas de dos en dos hasta llegar a cinco; notas dobles; trabajo de la coordinación del *legato* en una mano y *staccato* en la otra; acordes ligados; pedal a tiempo y a contratiempo y grupos irregulares (dos contra tres, tres contra cuatro y viceversa). Al final aparece una ficha para controlar el tiempo de estudio diario por semanas dividido entre: técnica, expresión, escalas, estudios, obra Barroca, Clásica, Romántica, Contemporánea y obligada.

**GÓMEZ, Alberto (1950 - ):** *Colorines. Mis primeros dedos.*

Edición: Madrid, Ed. Música Mundana, 1992, 30 páginas.

Como subtítulo a parece *Método de iniciación al piano según la LOGSE*. Es una obra pensada para el primer contacto con el instrumento, desmenuzando y secuenciando cada una de las dificultades rítmicas, melódicas y técnicas.

Dedicada a “nuestros queridos maestros M<sup>a</sup> Teresa Fuster y Pedro Lerma”

En el prólogo de los autores (p. 3) indican que esta obra “está pensada para los primeros contactos con el instrumento de una manera progresiva. Por tanto no necesita casi conocimientos de lenguaje musical. Los modelos melódicos y rítmicos empleados son muy sencillos, para que resulten de fácil comprensión y, a su vez, desarrollen la idea de frase [...] Hasta que no aparece la ligadura de expresión (p. 20) será el profesor quien deba determinar las articulaciones que le conviene utilizar para desarrollar mejor su proyección de trabajo, tanto técnico como pedagógico. [...] Esperamos que el método sirva para hacer la enseñanza del piano más ágil, comprensible y agradable. Que los niños jueguen con la música, aunque sea un juego serio.”

- Trabajo de manos separadas sobre la posición fija de *Do* hasta la página 10 y ambas manos en clave de Sol. Aparición progresiva de las figuraciones y compases básicos.
- Manos juntas a partir de la página 11 con la mano izquierda aún en clave de Sol. La mano izquierda trabaja tanto los ostinatos como pequeñas imitaciones.
- A partir de la página 15 se introducen las dobles notas en la mano izquierda en *ostinato* (quinta) y los matices *p*, *mf* y *f*, así como la posición en el pentacordo *la-mi* (p. 17) y cambios de posición entre los dos pentacordos estudiados en la p. 19 así como las corcheas.
- Desde la página 20 hasta el final introduce tanto la ligadura de expresión, los acordes, la clave de Fa (p. 22), *crescendo* y *diminuendo*, *ritardando* y *accelerando*, y el trabajo de las posiciones abiertas.

**GÓMEZ, Alberto y DÍAZ, Amable: Cuentos - Piezas fáciles para piano - Para los primeros cursos de la LOGSE.**

Edición: Madrid, Editorial Música Moderna, 1994, 45 páginas.

Descripción:

1. ***Soldados*** (Sonatina). Allegro ♩ = 120, 5-7.
2. ***Dulces sueños...*** Tranquilo y amoroso (♩ = 60 a 66 aprox.), 8-9.
3. ***Tren***. Lento y Allegro ♩ = 132, 10-13.
4. ***Muñeca*** (Pequeño Minuetto). Allegro Vivace (♩ = 142 a 160 aprox.), 15-17.
5. ***La Bruja y el Hada***. Lento Grave (♩ = 62 aprox.), 18-19.
6. ***Hojitas que caen del árbol*** (Paisaje). Moderato (♩ = 120 a 132 aprox.), 21-23.
7. ***Nubes de algodón***. Andante ♩ = 72, 25-27.
8. ***Vals del reloj*** (Cuco). Allegro (♩ = 160 a 172 aprox.), 28-31.
9. ***Gotitas de agua***. ♩ = 63 aprox., 32-33.
10. ***Amanecer***. Tranquilo ♩ = 72, 34-35.
11. ***Circo*** (Tema con variaciones): Presentación, Vivace (♩ · = 72 aprox.); I Var. Payasos Saltarines, Poco más movido (♩ · = 76 a 78); II Var. Trapecistas, Más tranquilo (*rubato*) (♩ · = 60 aprox.); III Var. Elefantes, Lento (♩ · = 66 aprox.); Final, I Tiempo Vivace (♩ · = 72), 37-45.

Observaciones:

- Dedicatoria: A nuestras hijas, Amable y Adriana, y a nuestras sobrinas, Miriam y Aida.
- Cada uno de los cuentos explica previamente los materiales y dónde se distribuyen en el cuento escrito.



**GONZÁLEZ DE LA RUBIA, Domènec (1964 - ): Ludis**

Edición: Barcelona, Ed. Boileau, 2005, 24 páginas.

Descripción:

1. *Matí*, 5-6. Espressivo.
2. *Petit preludi*, 7. Moderato.
3. *Marxa*, 8-9. Rítmic.
4. *Estudi*, 10. Ràpid.
5. *Petit somni*, 11. Lent.
6. *La cursa*, 12-13. Molt ràpid.
7. *El secret*, 14. Moderato.
8. *Danseta*, 15-16. Alegre.
9. *La fada*, 17-18. Misteriós.
10. *Dansa*, 19-20. Alegre.
11. *Un record d'Eslovàquia*, 21. Dolgut.
12. *El ball dels goblins*, 22-23. Rítmic.
13. *El gegant del pi*, 24. Moderat.

**GROBA, Rogelio (1930 - ): Iniciación al piano. Colección Galiza.**

Edición: Madrid, Alpuerto, 1977, 24 páginas.

Descripción:

1. *Cantiga nº 1* (3) Lento.
2. *Cantiga nº 1*, 2ª versión (4) Lento.
3. *Cantiga nº 1*, 3ª y 4ª versión (5).

4. *Cantiga n.º 2* (6-7) Lento.
5. *Cantiga n.º 2*, versión agógica, (8). Andante.
6. *Cantiga n.º 3* (9-11). Andante.
7. *Cantiga n.º 4* (12-13). Andante.
8. *Cantiga n.º 4*, 2ª versión (14-15). Andante.
9. *Cantiga n.º 4*, 3ª versión (16). Adagio.
10. *Cantiga n.º 4*, 4ª versión (17). Adagio.
11. *Cantiga n.º 5* (18). Moderato.
12. *Cantiga n.º 5*, 2ª versión (19). Moderato.
13. *Cantiga n.º 6* (20). Andante.
14. *Cantiga n.º 6*, 2ª versión (21). Moderato.
15. *Cantiga n.º 7* (22). Adagio.
16. *Cantiga n.º 8* (23). Allegretto.
17. *Cantiga n.º 8*, 2ª versión (24). Allegretto.

Observaciones:

Prólogo: “La inevitable evolución que el ser humano experimenta en cada momento obliga, en forma inexorable, a un replanteamiento constante de las formas y medios a través de los cuales el hombre se educa. Educarse significa nutrirse de la realidad viva de cada instante; significa por tanto, descubrir y utilizar la enorme riqueza que la naturaleza y la cultura nos regala. [...] Algunos creadores tratan de incorporar otros objetivos..., partiendo de realidades étnicas y culturales, para que el niño o el discente pueda realizar su desarrollo en base a su propia realidad natural. [...] La España ancestral y cultural, que se ha venido haciendo variada y múltiple con sus regiones, ofrece la posibilidad única de una educación rica en experiencias. Nuestra misma naturaleza, espléndida en sus contrastes, debería ser aprovechada para eliminar la rigidez de tantos métodos educativos y de conducta llevados de la mano de gente insensible. [...] Y es en este marco donde Rogelio Groba ha confeccionado su ideología educativa. [...] en su antropología, basa Groba el desarrollo de los fundamentos técnicos que el

pianista debe poseer, no sólo para aprender mecánicamente, sino para asimilar a través del piano su propia realidad étnica y cultural.”

**GUTIÉRREZ, Joan (1957 - ) / VILA BLASCO, Mariona (1958 - ):**  
***Toquem... el piano* (vol. 1 y 2)**

Edición: Barcelona, Clivis Publicacions, 1986, 41 páginas.

1. *El petit vailet* (J.J.G.). Moderato, p. 11.
2. *Plou i fa sol* (M.V.), a 6 manos. Andante ♩ = 92, pp. 12-15.
3. *Nadala* (M.V.), a 4 ó 6 manos. Andante ♩ = 92, pp. 16-17.
4. *Quinze són quinze* (M.V.), Allegro ♩ = 144, 18-19. .
5. *Cánon* (J.J.G.), a 4 manos, Vivace, pp. 20-21.
6. *Fes-te encí, fes-te enllà* (J.J.G.), a 4 manos, Moderato ♩ = 112, pp. 22-25.
7. *El gegant del pi* (M.V.), Andante ♩ = 92, p. 27.
8. *Cançó per a fer arnes* (J.J.G.), Allegro vivace, pp. 28-29.
9. *Les ninetes ploren* (J.J.G.), a 4 manos, Larghetto, pp. 30-31.
10. *Foc de Sant Joan* (J.J.G.), a 4 manos, Allegro ♩ = 160, pp. 32-35.
11. *Cargol treu banya* (J.J.G.), Allegretto, pp. 36-37.
12. *Els putxinel·lis* (J.J.G.), a 4 manos, Allegro ♩ = 112, pp. 38-43.
13. *Pedra, pedreta* (M.V.), Presto ♩ = 138, pp. 10-12.
14. *La pastoreta* (M.V.), Allegro ♩ = 152, pp. 13-15.
15. *Dansa* (M.V.), Allegro ♩ = 120, pp. 16-17.
16. *L'oreneta i el pinsá* (J.J.G.), Moderato, pp. 18-19.
17. *Cançó d'encantament per evitar que s'ensorri un pont en passar-hi* (M.V.), Presto ♩ = 184, pp. 20-22.
18. *Olles, olles* (M.V.), Larghetto ♩ = 63, pp. 24-25.

19. *El mestre* (J.J.G.), Lento e sottovoce ♩ = 48, pp. 26-27.
20. *La dida* (M.V.), Adagio ♩ = 66, pp. 28-29.
21. *Cançó de bressol* (J.J.G.), Lent ♩ = 40, p. 30.
22. *Baixeu pastors* (J.J.G.), Vivace ♩ = 176, pp. 31-33.
23. *El testament d'Amèlia* (M.V.), Andante ♩ = 92, pp. 34-35.
24. *El poll i la puça* (M.V.), Presto ♩ = 56, pp. 36-41.

Dedicatoria: “Agradecen la colaboración de: Jaume Ayats, Miquel Farré, Joaquim Garrigosa, Marina Rodríguez, P. Ireneu Segarra, Francesc Taverna, Carme Vilá, María Yzquierdo, el profesorado de EPM y de todas aquellas personas que nos han animado a realizar este libro y en especial a nuestros alumnos.” (traducción del catalán)

Observaciones: entre las páginas 7 y 9 hay varias presentaciones de la obra por parte de Ireneu Segarra (p. 7, compositor, pedagogo y director de la Escolania de Montserrat), Miquel Farré (p. 7, concertista y catedrático de piano del Conservatorio Superior Municipal de Barcelona), Francesc Taverna-Bech (p. 8, compositor y crítico musical) y el prólogo de los propios autores (p. 9).

Al final de cada volumen aparecen unas indicaciones generales sobre las piezas (p. 44): “Los ejercicios presentados son algunos ejemplos del trabajo técnico que se pueden extraer de las obras. Hay piezas que en sí mismas pueden servir como un ejercicio para trabajar un aspecto determinado (*staccato*, *legato*, pedal, ritmos, etc.). En algunas piezas el pedal se limita a unos puntos concretos o está indicado de una manera general al principio de la obra, aunque no obstante es necesario ponerlo según criterio propio del intérprete o profesor. En los casos en los que no se indica pedal no significa que se excluya la posibilidad de utilizarlo. Conviene respetar la velocidad indicada para que se pierda el carácter y la inteligibilidad de la pieza, debemos darnos cuenta de que la velocidad no es tan problemática para los alumnos como muchas veces se piensa. Hay que dar importancia al mantenimiento de la pulsación interna. Las piezas a cuatro y seis manos son el mejor procedimiento para asentar el *tempo* y trabajar todas las dificultades inherentes a la música de cámara (equilibrio sonoro, sincronización rítmica).”

Los ejercicios son comunes a los dos volúmenes y se plantean seis ejercicios:

1. Ejercicio para la pieza número 3: melodía repartida entre las manos y trabajo de la dinámica.
2. Ejercicio para las piezas número 3, 9 y 13: trabajo de la nota repetida lo más *legato* posible en ambas manos con diferentes dinámicas.
3. Ejercicio de extensión en *legato* para las piezas 4 y 18: intervalos de séptima y tercera.
4. Ejercicio simple de pedal para la pieza número 8 trabajando el rápido desplazamiento de las manos utilizando el pedal para ligar.
5. Ejercicio melódico de notas dobles ligadas para la pieza número 11. Intervalos de tercera y quinta donde se trabaja con manos separadas, juntas, por movimiento contrario, paralelo y con diferentes alteraciones.
6. Ejercicio de notas repetidas rápidas para la pieza número 16 trabajando la relajación de la muñeca en los silencios.

**IGOA, Enrique (1958 - ):** *Cuaderno de Campo* (Cuadernos de música para disCapacidades nº 1).

Edición: Cuadernos de música para disCapacidades número 1. Afectación mano derecha. Valladolid, Fundación Música Abierta, 2009, 26 pp. Para piano.

Firmada: Madrid (España) - Bari (Italia), 2009.

- *... el mismo verso*, Moderato ( $\text{♩} = 80 - 96$ ), pp. 1-3.
- *Llueve en silencio*, Moderato flessibile ( $\text{♩} \cdot = 48 - 53$ ), pp. 4-10.
- *... camino polvoriento*, Moderato ( $\text{♩} = 66 - 72$ ), pp. 11-13.
- *Castellana*, Allegro deciso ( $\text{♩} = 108 - 112$ ), pp. 14-18.
- *Romance* (en modo dórico), Adagio ( $\text{♩} \cdot = 52$ ;  $\text{♩} = 78$ ), pp. 19-21.
- *Danza* (en modo lidio), Allegro giocoso ( $\text{♩} \cdot = 100$ ;  $\text{♩} = 150$ ), pp. 22 - 26.

**JULIÀ, Bernat: “Arrels” 24 cants populars de Balears. Primers cursos de piano.**

Edición: Madrid, Real Musical Ed., 1996 (copyright de 1989), 41 páginas.

Descripción:

1. *Sant Joan Pelós*. Allegro ♩ = 100, 5.
2. *En Pep Gonella*. Andante giocoso ♩ = 88, 6-7.
3. *Lileta, lilá* (Menorca). Allegro ♩ = 100, 8.
4. *Una dona llarga i prima*. Allegro giocoso ♩ = 100, 9.
5. *Cançó dels darrers dies*. Allegro scherzando ♩ · = 69. 10-11.
6. *Com voleu germans que canti* (Eivissa). Moderato assai ♩ = 66, 12.
7. *Sa roqueta* (Eivissa). Larhetto ♩ = 54, 13.
8. *Sant Antoni i el dimoni*. Moderato assai ♩ · = 69, 14-15.
9. *Dança*. Quasi lento ♩ = 69, 15-16.
10. *Cançó de bressol*. Lento ♩ = 63, 17-18.
11. *Bona nit, Blanca Roseta* (Eivissa). Allegro ♩ = 108, 18-19.
12. *Un senyor damunt un ruc* (Menorca). Andante grazioso ♩ = 80, 20-21.
13. *El mestre*. Allegro grazioso ♩ = 100, 22-23.
14. *Monja per força* (Menorca). Allegro ♩ = 108, 23-24.
15. *Plou i fa sol*. Moderato ♩ = 88, 25-26.
16. *Sa ximbomba*. Lento ♩ = 76, 26-27.
17. *Caragol, treu banya*. Andante ♩ = 84, 28-29.
18. *Sa serena cau menuda* (Eivissa). Moderato ♩ = 76, 30-31.
19. *Madò Catalina*. Allegro ♩ = 112, 32-33.
20. *Nai, nai jo tenc un ventai* (Menorca). Andante ♩ = 64, 33-34.

21. ***Sor Tomaseta***. Moderato ♩ = 88, 35.
22. ***Una teringa de tot es carrer***. Allegro ♩ = 116, 36-37.
23. ***Na Catalina de plaça***. Allegro ♩ · = 88, 38-39.
24. ***So de pastera***. Allegretto ♩ · = 58, 40-41.

Observaciones:

- Dedicatoria: “*Als meus companys del Conservatori de Música de Balears*”.
- Presentación a cargo de Antón García Abril, Miguel Alonso y del propio compositor, donde se pone de relieve la importancia del material popular en la formación del intérprete y el mérito de esta obra que “suma el innegable valor didáctico con la calidad artística de cada una de las piezas”.

**LALANZA, Jordi ( - ): Variacions per a piano. Sobre temes populars catalans.**

Edición: Barcelona, Ed. Clivis, 2006, 35 páginas

- ***Quinze són quinze***, Allegro - Andante (var. I) - Allegro (var. II) - Lento (var. III), pp. 8 y 9.
- ***Pica-li bou***, Andante - Allegro (var. I) - Lento (var. II) - Allegro (var. III), pp. 11 y 12.
- ***Sol solet***, Andante - Moderato (var. I) - Lento (var. II) - Moderato y Andante (var. III) - Deciso (var. IV), pp. 14-16.
- ***Plou i fa sol***, Moderato - Andante (var. I) - Allegretto ma non troppo (var. II) - Allegretto (var. III) - Molto allegro (var. IV), pp. 18-20.
- ***Pedra pedreta***, Allegro - Moderato (var. I) - Lento (var. II) - Molto allegro (var. III), pp. 22 y 23.
- ***Una pometa***, Andante - Allegro (var. I) - Lento (var. II) - Canon (var. III) - Final (var. IV), pp. 25-27.

- ***L'hereu Riera***, Allegro - Andante con espressione (var. I) - Deciso (var. II) - Andante (var. III), pp. 29-32.

Observaciones:

- Dedicatoria: *Als meus pares*.
- Presentación: Leonid N. Sintsev y del propio autor, pp. 5 y 6.
- Observaciones para el profesor del autor al final, pp. 33-35.

**LANCHARES, Santiago (1952 - ):** *Cuaderno de Estilos*. (Cuadernos de música para disCapacidades nº 2)

Edición: Cuadernos de música para disCapacidades número 2. Valladolid, Fundación Música Abierta, 2009, 25 pp. Para piano, vibráfono, piano y violín o voz, piano y clarinete.

- ***Pequeña fanfarria***, ♩ = 52, p. 1.
- ***Pavana***, ♩ = 96, p. 2.
- ***Errante***, ♩ · = 54, p. 2.
- ***Géminis***, ♩ = 84, p. 3.
- ***Dos cánones***, I Canon a la quinta, ♩ = 64 y II Canon inverso, ♩ = 64, p. 4.
- ***Al lado de mi cabaña***, ♩ = 90, p. 5.
- ***Círculos***, ♩ = 76, p. 6.
- ***Áster I***, ♩ = 48, p. 7. Dedicado a Alberto Lanchares.
- ***Áster II***, ♩ = 48, p. 8. Dedicado a Alberto Lanchares.
- ***Recordando***, ♩ = 96, p. 9.
- ***Himno Ave, Maris Stella*** (para piano u órgano), ♩ = 96, pp. 10 y 11.
- Danza sobre una melodía medieval, ♩ · = 64, pp. 12 a 14.
- ***Taberna Blues***, ♩ = 100, pp. 15 a 17.
- ***Ejercicios para el Taberna Blues***, ♩ = 100, p. 18.



**MAFFIOTTE, Liliana: Piano actual.**

Edición: Barcelona, Ed. Boileau, 2009, 52 páginas.

Descripción:

1. Cuentos, pág. 8-37.
2. Ejercicios, pág. 42-50.
3. Creatividad, pág. 38-39.

Observaciones:

- Subtítulo de Cuentos musicales para niños de 7 a 99 años.
- Prólogo de la propia compositora donde explica la estructura del método y su intención pedagógica (pág. 4-5).
- Anexo como separata a modo de plantilla que incluye todas las grafías utilizadas con fotos explicativas para que sea fácil la consulta.
- CD grabado por la propia compositora.

**MARINÉ, Sebastián y AGUADO, Elena: Paso a Paso (Iniciación al piano).**

Edición: Madrid, Ed. Real Musical, 1995, 66 páginas.

Descripción:

1. Piezas a dos manos (nº 1-8, 11, 12, 14-19, 21, 22, 24-29, 31-40, 42-45 y 47-52).
2. Piezas a cuatro manos (nº 9, 10, 13, 20, 23, 30, 41 y 46).

Observaciones:

- Dedicatoria: “Nuestro agradecimiento a Anselmo de la Campa, Francisco Alonso y a todos los niños que lo han hecho posible.”

- Prólogo págs. 3 y 4 donde explica los principios metodológicos y los objetivos didácticos para terminar con la siguiente cita: “no quisiéramos que el lema de este libro fuera el mismo que figura en los estudios de Moszkowsky: “Per aspera ad astra”. Lleguemos nosotros también a las estrellas, pero por un camino suave, agradable y hermoso, capaz de proporcionarnos en si mismo auténtico goce.”

**MARINÉ, Sebastián (1957 - ): *Pop* (Cuadernos de música para disCapacidades nº 3).**

Edición: Cuadernos de música para disCapacidades número 3. Valladolid, Fundación Música Abierta, 2009, 17 pp. Para piano solo.

- **1, 2, 3, 4**, p. 1.
- **5, 6, 7**, p. 2.
- **8, 9, 10**, p. 3.
- **11**, p. 4.
- **12**, p. 5.
- **13, 14**, p. 6.
- **15, 16**, p. 7.
- **17, 18**, p. 8.
- **19**, p. 9.
- **20, 21**, p. 10.
- **22**, ♩ = 144, p. 11.
- **23, 24**, p. 12.
- **25**, p. 13.
- **26**, ♩ = 120, p. 14.
- **27**, p. 15.
- **28**, p. 16.
- **29**, ♩ = 144, p. 17.

**MARQUEZ RUIZ DE GOPEGUI, Marian: *Deu variations sobre un tema tradicional***

Edición: Barcelona, DINSIC ed., 2011, 23 páginas.

1. **Variació I: “el gegant”**, pp. 7 y 8.
2. **Variació II: “del pi”**, pp. 8 y 9.
3. **Variació III: “ara balla, ara balla”**, pp. 9-12.
4. **Variació IV: “del pi, el gegant”**, *Tempo tranquilo*, pp. 12 y 13.
5. **Variació V: “el gegant del pi!”**, pp. 14-16.
6. **Variació VI: “balla ara, balla ara”**, *Leggiero*, pp. 16 y 17.
7. **Variació VII: “ja no balla”**, *Lento e lugubre*, pp. 17 y 18.
8. **Variació VIII: “els gegants fugats”**, pp. 18 y 19.
9. **Variació IX: “el gegant de la ciutat”**, pp. 19 y 20.
10. **Variació X: Final**, pp. 21-23.

**MONTSALVATGE, Xavier (1912 - ): El Arca de Noé. (Evocaciones pianísticas para la juventud).**

Edición: Madrid, Ed. Real Musical, 1990, 14 páginas.

Descripción:

1. **La Oveja**, 3. Calmado y lastimero.
2. **El Gallo**, 4. Como un canto de alegría.
3. **El Elefante**, 5. Más calmado y pesante.
4. **La Pulga**, 6-7. (Polca que deberá interpretarse a la octava alta de lo escrito).
5. **El Gato**, 8-9. Muy suavemente Moderato.
6. **El Canguro**, 10-11. Andante moderato.
7. **Vals**, 12-14. (Para ser bailado por todos los animales de Arca después del diluvio) Lento o alegre según la habilidad de quién lo interprete.

MOYANO, Ricardo ( - ): *Cuaderno para Pablo* (Cuadernos de música para disCapacidades nº 4).

Edición: Cuadernos de música para disCapacidades número 4. Valladolid, Fundación Música Abierta, 2009, 24 pp. Para piano solo.

- *2x4*, ♩ = 156, pp. 1-3.
- *Una zambita*, ♩ = 68, pp. 4-7.
- *3x4*, ♩ = 190, pp. 8-12.
- *5x4*, ♩ = 312, pp. 13-16.
- *Murga*, ♩ = 160, pp. 17-19.
- *7x4*, ♩ = 186, pp. 20-23.
- *Lorna*, ♩ = 92 circa. *Librement*, p. 24.

MUNT, Joan: *Jo i el piano*. Vol I.

Edición: Barcelona, DINSIC Publicacions Musicals, 2003, 12 páginas.

Descripción:

1. *Jo tinc un gos*. Alegre i divertit, 2-3.
2. *Arriben les flors*. Dolç, 3.
3. *Per molts anys*. Alegre, 4.
4. *Un camí molt llarg*. Reposant, 5.
5. *Cuit i amagar*. Molt curt, 6.
6. *Terres llunyanes*. Un caminar tranquil, 7.
7. *Sant Jordi*. Festiu, 8.
8. *Somniar*. Tranquil, 9.
9. *El gran dia*. Majestuós, 10-11.

10. *Un dia com avui. Molt dolç*, 11.

11. *Dansa popular. Molt lleuger*, 12.

Observaciones:

- Dedicatoria: Al meu avi Joan.
- Presentación del autor: las piezas del libro son pinceladas de las experiencias, los viajes y los sentimientos de mi vida, que he querido transmitir de una manera sencilla y natural. También es cierto que sin las personas más queridas estas piezas no habrían sido posibles. Gracias a todos (traducción del catalán).

MUNT, Joan: *Jo i el piano. Vol II.*

Edición: Barcelona, DINSIC Publicacions Musicals, 2003, 15 páginas.

Descripción:

1. *La pluja. Misteriós-Enérgic-Calma*, 2-3.
2. *Molt íntim*, 4-5.
3. *Enamorats. Molt romàntic i Rubato*, 6-7.
4. *Nit d'estrelles*, 8-9.
5. *Solitud. Amb sentiment*, 10-11.
6. *L'home blues. Molt rítmic*, 12-13.
7. *La tardor*, 14.
8. *Et trobo a faltar. Enyorant-se*, 15.

Observaciones: las mismas del primer volumen.

**OLIVER PINA, Ángel (1937 - ): Piezas infantiles vol. I. Sobre temas populares españoles.**

Edición: Madrid, Real Musical, 1977, 11 páginas.

Descripción:

1. *Arrión*, 1. Moderato - Allegretto - primo tempo.
2. *Con el guri-guri*, 2-3. Allegretto.
3. *San Serenín*, 4-5. Andantino.
4. *Estaba el Señor Don Gato*, 6-7. Andante, con fantasía.
5. *Me casó mi madre*, 8-9. Con garbo.
6. *Morito pititón*, 10-11. Giocoso, molto ritmico.

Observaciones: Dedicado "A mis hijos Esther, Mario y Lauretta".

**OLIVER PINA, Ángel (1937 - ): Piezas infantiles vol. II. Sobre temas populares españoles.**

Edición: Madrid, Real Musical, 1990, 18 páginas.

Descripción:

1. *Am-bo-a-to*, 4-5. Andantino.
2. *Esta es la tonada*, 6-7.
3. *Estaba una pastora*, 8-9. Andantino.
4. *Ratón lindo*, 10-11. Con garbo.
5. *Patachín*, 12. Andantino, molto semplice.
6. *Tiene la tarara*, 13. Allegretto.
7. *Antón pirulero*, 14-15.
8. *Las hijas de periquín*, 16-17. Moderato assai.

9. ***Matarile***, 18. allegretto giocoso.

Observaciones: está dedicado “A Santiago Mayor, Ernesto Rocío, Rafael Marzo, [...] Pilar Angulo y Elisa Puya - de la Cátedra de Guillermo González y Consuelo Mejías - magníficos artífices de unos recitales memorables para la Música Española, en los que entre otras - de otros compositores - se interpretaron estas piezas, el autor. Madrid, Marzo de 1989”.

**OLTRA FERRER, Manuel (1922 - 2012): *Balletó***

Edición: Barcelona, Ed. Boileau, 1996 (se indica “Para el grado elemental” en la contraportada en el catálogo de obras del compositor), 3 páginas.

Allegretto  $\text{♩} \cdot = 60$ .

**OLTRA FERRER, Manuel (1922 - 2012): *Seguici*.**

Edición: Berga, Amalgama Ed. 1997, 4 páginas.

Andante  $\text{♩} = 60$ .

**PARDO, Pedro (1974 - ): *Cardinals, per a piano*.**

Corbera de Llobregat, Periferia Sheet Music, 2005, 7 páginas.

Aunque la edición es del 2005 todas las piezas están fechadas en 2002.

1. ***Nord***,  $\text{♩} \cdot = 60$ , p. 3.
2. ***Sud***,  $\text{♩} = 100$ , p. 4.
3. ***Est***,  $\text{♩} = 100$ , p. 5.
4. ***Oest***,  $\text{♩} = 70$ , p. 6.
5. ***Cardinals***,  $\text{♩} = 80$ , p. 7.

## PEDRO, Dionisio de ( - ): El Arca de Noé (Volumen 2)

Edición: Madrid, Real Musical, Nueva Carisch, 2006, 36 páginas.

Descripción:

1. *León*, 7. Maestoso.
2. *Canguro*, 9. Allegro moderato.
3. *Ardilla*, 11. Andante tranquilo.
4. *Pato*, 13. Allegretto.
5. *Gallina*, 15. Andante.
6. *Perro*, 17. Andante moderato.
7. *Elefante*, 19. Larghetto.
8. *Pulga*, 21. Andante con moto.
9. *Caballito de mar*, 23. Andante.
10. *Camello*, 25. Andante meno mosso.
11. *Pavo Real*, 27. Andante pomposo.
12. *Lluvia* (Diluvio), 29. Andante moderato.
13. *Paloma*, 31. Allegretto.
14. *Canto de agradecimiento*, 33. Andante con moto.
15. *Baile final*, 35. Vals - Mazurca. Allegro mosso.

Observaciones:

- Prólogo (pág. 3): “Esta colección de piezas fáciles para piano ha sido pensada con un doble propósito: [...] servir para el esparcimiento y persiguen un enfoque pedagógico, atendiendo tanto a la técnica pianística referida en este caso a: articulación, fraseo, diferentes formas de ataque (picado, ligado) etc. como a los distintos parámetros que intervienen en toda obra musical - ritmo (blancas, negras y corcheas en 2/4, 3/4y 6/8), melodía



(ámbito de quinta en tonalidades de máximo tres alteraciones, uso del modalismo como pentáfona o mayor tercer tipo), armonía (básicamente tonal) y forma (ABA o ABA' con frases de 8 compases) -. [...] Las piezas siguen una dificultad progresiva y ésta condicionada por la intención descriptiva de las diferentes piezas.”

- Pág.4: breve explicación de la historia bíblica del Arca de Noé
- Ilustraciones e indicaciones: antes de cada pieza hay un dibujo del animal tratado así como la presentación del ámbito en el que se mueve cada mano.

**PUERTO, David del (1964 - ):** *Cuaderno para los niños*.

Edición: Barcelona, Ed. Tritó, 2006, 27 páginas.

Descripción:

1. *Rayo de sol en la ventana*, 6-7. Dedicada a Alicia Pirena Sukarlan.
2. *Viaje con escalas*, 8-11. Dedicada a Unai Castaño.
3. *Mañana de invierno con patos salvajes*, 12-14. Dedicada a Leo.
4. *Aria y double*, 15-17. Dedicada a Martí y Andreu Caballero.
5. *Welcome*, 18-19. Dedicada a Enrique Torres.
6. *Humores*, 20. Dedicada a Juan Vallejo.
7. *Playtime for two*, 21-23. Dedicada a Carla y Daniela Guillén.
8. *Tanz mit Carolin*, 24-26. Dedicada a Carolin Pfeil.
9. *¡A dormir!*, 27. Dedicada a Christian Panisello.

Observaciones: en la pág. 3 aparece una breve biografía del compositor y además explica cómo surgió la idea de esta obra.

**PUERTO, David del (1964 - ):** *Jardín de notas*.

Edición: Cuadernos de música para disCapacidades número 5. Valladolid, Fundación Música Abierta, 2009, 18 pp. Para piano, guitarra, piano y guitarra.

- *Diálogo* (piano), ♩ = 66, p. 1.
- *Una tarde tranquila* (guitarra y piano), p. 2.
- *Elefante* (piano), ♩ = 84, p. 4.
- *El viento en las alas del pájaro azul* (guitarra y piano), p. 6.
- *El arco frigio* (guitarra y piano), p. 11.
- *Balada* (guitarra), p. 15.
- *Danza de barro* (guitarra y piano), p. 16.

**ROCH, Anton ( - ):** *Titianas. Cuatro piezas fáciles + una “non troppo facile”*.

Edición: Madrid, Unión Musical Española, 1981 (Copyright del 1977), 29 páginas.

Descripción:

1. I. Andantino quasi Allegretto, 1.
2. II. Allegretto comodo, non troppo vivo, 2-3.
3. III. Allegro deciso, 4-6.
4. IV. Molto Adagio, 7-9.
5. V. 1. Allegro assai mosso; 2. Allegro comodo, non troppo vivo; 3. Allegro comodo, non troppo vivo - Assai Lento, Rubato; 4. Allegretto giocoso, 10-29.

Observaciones: Dedicatoria “Con permiso de Claude Debussy, y con sus palabras, redacto mi personal dedicatoria: A mi pequeña Tinita, con las tiernas excusas de su yayo por lo que viene a continuación”.

### RODA, Josep (1947 - ): 3 Miniaturas para piano

Edición: Barcelona, Periferia Sheet Music, 2005 y en la página del autor<sup>8</sup> aparece la edición revisada del autor de 2013. En la última revisión cambia el nombre de la primera pieza por *Romança sense paraules*, 3 páginas.

1. *Petita romança sense paraules* (2000), “a Cinta Ballesté”.
2. *Para Ingrid* (2004), “a Ingrid Castaño”.
3. *Un minuto* (2005), “a Nicole Mesa”. Andantino.

### ROMERO, Alfonso (1957 - ): Ocho piezas fáciles

Edición: Madrid, Real Musical Ed., 1992, 15 páginas.

Descripción:

1. *Recuerdo*. Andante, pp. 2-3.
2. *Melodía I*. Andante, pp. 4-5.
3. *Coral*. Lento, p. 6.
4. *Melodía II*. Allegretto, p. 7.
5. *Zorzico*. Lento, pp. 8-9.
6. *Marcha*. Andante, pp. 10-11.
7. *Terceras*. Allegro, pp. 12-13.
8. *Soñando*. Andante, pp. 14-15.

---

<sup>8</sup>[http://www.joseproda.com/wp-content/uploads/2014/03/3-miniaturas-para-piano\\_Josep-Roda.pdf](http://www.joseproda.com/wp-content/uploads/2014/03/3-miniaturas-para-piano_Josep-Roda.pdf) consultada el 11 de mayo de 2015

## ROMERO, Alfonso (1957 - ): Piezas para niños I

Edición: Madrid, Real Madrid Ed., 1994, 11 páginas.

Descripción:

1. *Nana*. Lento, p. 2.
2. *Canción para un día nublado*. Lento, p. 3.
3. *Patricia*. Allegretto, p. 4.
4. *Sofía*. Tranquilo, p. 5.
5. *Un asunto complicado*. Allegretto, p. 6.
6. *Lejana melodía*. Adagio, p. 7.
7. *Hojas cayendo de los árboles*. Andante Tranquilo, pp. 8-9.
8. *Un día precioso*. Andante, p. 10.
9. *Recuerdo*. Lento, p. 11.

## RONCERO, Vicente: *El Cuaderno de Claudia*

Edición: Valencia, Ed. Piles, 2007, 27 páginas.

La mayoría de las piezas están fechadas en L'Eliana, entre marzo de 1988 y diciembre 2001 y el copyright es del 2005.

- I. *¿Dónde?* Allegro molto misterioso ♩ = 100-112, p. 3.
- II. *Puzzle nº 1*, Andante ♩ = 66, pp. 4 y 5.
- III. *Andante, ¿Tranquillo?*, ♩ = 60-69, pp. 6 y 7. Firmada en septiembre de 1997.
- IV. *Un cuento muy corto*, Tempo di marcia ma scherzando ♩ = 120-140, p. 8. Firmada en octubre de 1997.
- V. *El misterio del agua*, Andantino, ma misterioso ♩ = 100, p. 9. Firmada en marzo de 1988.

- VI. *Puzzle n° 2*, Andante, pp. 10 y 11.
- VII. *El gato de Samuel*, Allegretto molto felino,  $\text{♩} = 112$ , pp. 12 y 13.  
Firmada en octubre de 1997.
- VIII. *El arlequín y la nube*, Allegro semplice  $\text{♩} = 126$ , pp. 14 y 15.  
Firmada en diciembre de 1988.
- IX. *Azul en tus ojos*, Andante molto *cantabile*  $\text{♩} = 82$ , pp. 16 y 17.  
Firmada en enero 1997.
- X. *Melodia grave per a due voci e due tempi*, Largo. Misura poco *ad libitum*, pp. 18 y 19. Firmada en diciembre de 2001.
- XI. *Puzzle n°3*, Allegro con moto e veloce, ma no molto mesurato, pp. 20 y 21.
- XII. *En la mañana*, Andantino molto espressivo  $\text{♩} \cdot = 66$ , pp. 23-25.
- XIII. *¿.....? Hum...! No sé, no sé...* Moderato, moderato  $\text{♩} = 58$ , pp. 26 y 27.

Observaciones: en la página 22 hay una signografía con la notación no convencional utilizada.

**RUEDA, Jesús (1961 - ):** *Invenções. Easy piano pieces.*

Edición: Barcelona, Ed. Tritó, 2008, 33 páginas apaisadas.

Descripción:

1. *Got the points A*, 1.
2. *Got the points B*, 1.
3. *Bouncy Black*, 2.
4. *Follow me*, 3.
5. *Simple seven*, 4-5.
6. *Sombre seconds*, 6.

7. *Best friends*, 7.
8. *Be serious*, 8. Religioso.
9. *Obstinate fifth*, 9. Allegro.
10. *Whatch out for the B-flat*, 10. Andante.
11. *El patio de quién?*, 11.
12. *Fake it but ain't make it*, 12. Marcato.
13. *Bully*, 13.
14. *Alicia's birthday party*, 14. Andante.
15. *Not so black*, 15. Amabile.
16. *Hand in hand*, 16. Moderato.
17. *Goldfingers*, 17.
18. *Black or white*, 18. Animato.
19. *Catch me if you can*, 19. Moderato.
20. *If you insist*, 20-21. Allegro.
21. *The happiest seconds*, 22.
22. *Fun and funky*, 23.
23. *Watch your steps*, 24-25.
24. *Inner piece*, 26-27. Con spirito.
25. *You talking to me?*, 28. Allegro.
26. *Modern music*, 29. Andante.
27. *Chords and discords*, 30. Lento.
28. *That's allfolks!*, 31-32. Allegro molto.
29. *To be continued*, 33. Marcato.

Observaciones: Dedicada “A los niños Alicia Pirena Sukarlan, Martí y Andreu Caballero, Pablo y Adriana van Hoff.

**RUEDA, Jesús (1961 - ):** *Los dos amigos* (cuento en música). (Cuadernos de música para disCapacidades vol. 6).

Edición: Cuadernos de música para disCapacidades número 6. Valladolid, Fundación Música Abierta, 2009, 28 pp. Para piano solo.

Se incluye el análisis de este Cuaderno por pertenecer a la colección aunque está concebido para dos pianistas por lo que se escapa del objeto de estudio.

Notas para los pianistas (p. 1): Cada pianista interpretará un pentagrama. La escritura es principalmente intuitiva, los pianistas decidirán en cada interpretación cómo realizarlo. Es fundamental usar guantes de lana para no herir las manos. Se puede emplear todo tipo de objetos (por ejemplo martillos sonoros, pistolas de pompas de jabón, etc.).

Agradecimientos “a Alberto Rosado y Pilar Ortiz por sus valiosos consejos”.

- pp. 2 y 3: “Los dos amigos son creados por la mano irresponsable de un dibujante desmemoriado”.
- p. 4: “se liberan del papel para vivir su vida propia e independiente”.
- p. 5: “Son despedidos por un enorme ventilador y lanzados al exterior, donde sopla un terrible viento que los transporta a zonas desconocidas”.
- p. 6 y 7: “Un pálaro les saluda: Hola dos amigos. Estáis muy lejos de casa, pero si queréis regresar tendréis que crear una melodía -¡La melodía mágica!- con las notas musicales que encontraréis en vuestro viaje.”
- pp. 8 y 9: “Llegaron al borde de un abismo. A lo lejos se veía un enorme castillo solitario y siniestro por encima de las nubes. Dentro se ocultaba la primera nota de la melodía mágica”.
- p. 10: “Un temible dragón custodiaba la nota musical y amenazaba a los dos amigos con el poderoso chorro de fuego que surgía de su boca”.
- p. 11: “Pling y Plong escapan con la nota mágica justo antes de haber podido ser quemados por su chorro de fuego. ¡Bravo!”.
- pp. 12 y 13: “Arrastrados por el viento y después de un largo tiempo alcanzaron unas montañas altísimas que nunca habían sido atravesadas por nadie”.

- p. 14: “Detrás de las montañas se extendía una selva tropical, y allí estaba el único ejemplar...”.
- p. 15: “... de elefante blanco conocido. ¡Una nota más para la melodía mágica!”.
- p. 16: “Llegaron a un río y se embarcaron en una canoa corriente abajo, pero... ¡cuidado dos amigos, una inmensa catarata os está esperando!”.
- p. 17: “La corriente los arrastró al mar profundo. Pero los peligros no acaban allí. Una ballena gigante se los tragó de un bocado”.
- pp. 18 y 19: “Dentro de la ballena encontraron un viejo galeón español con una nueva nota musical”.
- p. 20: “¡Cuidado dos amigos!, ¡Han sido atrapados por un remolino marino!”.
- p. 21: “El remolino los absorbe y arrastra hacia profundidades muy oscuras y lejanas”.
- pp. 22 y 23: “¡El centro de la tierra! Algo jamás visto. Ellos son los primeros en verlo con sus propios hijos. ¡Y allí hay otra de las notas mágicas!”.
- p. 24: “Un temblor y un estruendo enorme los empuja del centro de la tierra atravesando todo el planeta y los expulsa por un volcán”.
- p. 25: “Después de un largo viaje llegan al lejano país de los hielos. Una extraña cueva les aguarda”.
- pp. 26 y 27: “Atravesando un largo túnel alcanzan la gran gruta, en cuyo centro una bola contiene la última nota de la melodía mágica”.
- pp. 28 y 29: “¡Compuesta la melodía mágica! Por fin podéis regresar de nuevo a vuestro hogar. ¡Buen viaje, dos amigos!”.

**RUIZ-PIPÓ, Antonio (1934- ): Encajes. Piezas infantiles para piano.**

Edición: Madrid, Real Musical, 1979, 15 páginas apaisadas.

Descripción:



1. *Sobre un Alalá* (La Coruña), 4-5. Calmo.
2. *Sobre “Pello Josepe”* (Vasconia), 6-7.
3. *Sobre una canción de olivareiros* (Baleares), 8-9. Calmo.
4. *Sobre un canto de sereno* (San Mateo, Castellón), 10-11. Tranquillo.
5. *Sobre el Romance de Lanzarote del Lago* (León), 12-13. Giocosamente.
6. *Sobre una canción de cuna* (Tarragona), 14-15. La pieza no está estructurada por compases por lo que tiene la siguiente aclaración al final de la misma: “En esta pieza las alteraciones sólo afectan a las notas que están precedidas de aquéllas”

Observaciones: Dedicatoria “A Ana Franco Gómez”. Nota introductoria: “Los temas populares de estas seis piezas para piano sobre las que he improvisado, intentado variar y querido enropar con lenguaje armónico más de nuestra época, están sacadas del Cancionero Musical Popular Español, de F. Pedrell, a quien rindo un respetuoso homenaje.” Nota final: París, 22-06-77, empezadas, 24-11-77, terminadas.

### **SANTACANA, Benjamí: Quan el piano canta...**

Edición: Barcelona, Ed. Boileau, 1998, 120 páginas.

Descripción:

1. Piezas a dos manos, págs. 2-89: 78 canciones.
2. Piezas a cuatro manos, págs. 92-113: 12 canciones.

Observaciones:

- Dedicado “Al Roger, al Bernat, a la Clara... i tots els nens i nenes que disfruten amb la música que hem heretat”.
- Prólogo de Josep Crivillé i Bargalló (pág. VIII).

- Presentación del propio autor (pág. IX).
- Notas previas y tabla de signos no tradicionales usados en el libro (págs. X-XII).
- Índice didáctico referente a la textura:
  - Melodías unifónicas repartidas entre las dos manos.
  - Melodías unifónicas repartidas entre las dos manos que introducen la textura de melodía acompañada.
  - Unísonos con las dos manos.
  - Movimientos paralelos de las dos manos.
  - Movimientos contrarios de las dos manos.
  - Melodías con acompañamiento.
  - Texturas contrapuntísticas e imitativas.
- Índice didáctico referente a otros trabajos específicos:
  - Trabajo de notas repetidas.
  - Trabajo específico de los pedales.
  - Trabajo de notas dobles y de notas mantenidas.
  - Trabajo con armónicos. Sonidos mudos mantenidos.
  - Trabajo con *clusters*.
  - Simultaneidad de *legato* y *staccato*; distintos ataques en cada mano.
  - Manos cruzadas.
  - Cantar y tocar.
  - Paso del pulgar.
- Breves comentarios en castellano a las canciones que incluye la traducción y la historia de la canción.

**SANTIAGO DE MERÁS, Carmen (1917 - 2005): Rasgos infantiles, 40 pequeñas piezas para piano**

Edición: Madrid, colección “El piano actual en España, Fundación Hazen Hos-seschruders”, Ed. Alpuerto con la ayuda del del Fondo de Sinfónicos de la Sociedad General de Autores de España, 1994, 56 páginas.

1. **Zitina**, Andante animato, p. 5.
2. **Estrella**, Andantino, p. 6.
3. **Gema**, Andante risoluto, p. 7.
4. **Nadia**, Presto grazioso, p. 8.
5. **Marigel**, Adagio ma non troppo, p. 9.
6. **Marta**, Andante ritmico, p. 10.
7. **Felipe**, Andantino grazioso, p. 11.
8. **Margarita**, Largo *cantabile*, pp. 12-13.
9. **Pilar**, Andante, p. 14.
10. **Flor**, Allegro (♩), p. 15.
11. **Kato**, Largo mesto, p. 16.
12. **Verónica**, Larghetto, p. 17.
13. **Tura**, Andante con allegrezza, p. 18.
14. **Cristian**, Allegretto con espressione, p. 19.
15. **M<sup>a</sup> José**, Lento e *cantabile*, pp. 20-21.
16. **Bruce**, Adagietto *cantabile*, p. 22.
17. **Carolina**, Andante risoluto, p. 23.
18. **Víctor**, Andante solemne, pp. 24-25.
19. **Aikawa**, Andante sostenuto, p. 26.
20. **Itaru**, Andante risoluto - grazioso, p. 27.
21. **Galán**, Andantino leggero, pp. 28-29.
22. **David (nana)**, Largo *cantabile*, p. 30-31.
23. **Alfonso**, Allegretto marziale, pp. 32-33.
24. **Silvia**, Andante, pp. 34-35.

25. **Luis Pablo**, Andantino giocoso, p. 36.
26. **Iris y Nicolás**, Andante enérgico y andante giocoso, p. 37.
27. **Moto**, Andante maestoso, p. 38.
28. **Antonio**, Largo e sostenuto, p. 39.
29. **Esperanza**, Andante mosso, dolce e cantato, pp. 40-41.
30. **Andrés**, Andante mosso con bravura, p. 42.
31. **Victoria**, Adagio con sentimento, p. 43.
32. **Mariola**, Vivace, pp. 44-45.
33. **Charo**, Andante dolce, p. 46.
34. **Manoli**, Presto con anima (♩), p. 47.
35. **Carmina**, Tempo di vals, pp. 48-49.
36. **Mónica**, Andante con allegrezza, p. 50.
37. **M<sup>a</sup> Teresa**, Andante con brio, p. 51.
38. **Rosalía**, Andante marcato il canto, pp. 52-53.
39. **Bárbara**, Andantino scherzoso - Tranquilo *cantabile* - Tempo primo, pp. 54-55.
40. **Yolanda**, Andante con moto, cantato, p. 56.

### **SARDÁ, Albert (1943 - ):** *Somriure*

Edición: Madrid, EMEC, D.L. 2000 (pp. 66 y 67).

Descripción: La obra está dentro de Senderos de un minuto: Ultimo Piano del siglo XX, edición facsímil del año 2000. En esta publicación se reúnen breves piezas de 30 compositores e incluye un comentario de los propios compositores sobre su estética compositiva. La edición está coordinada, revisada y digitada por Carlos Galán, que además presenta la obra. *Tranquillo* ♩ = 72.

Observaciones: la pieza está dedicada “a la meva filla Clara” y firmada el 27 de noviembre de 1999.

**SEGARRA, Ireneu (1917 - 2005): *La gateta i el pinsá.***

Edición: Berga, Amalgama edicions, 1997, 3 páginas.

Descripción: Lleuger - Mes lent - lleuger

Observaciones: Fechada en diciembre 1997 y duración 2 min..

**SIERRA, Félix (1947 - ): *Piezas para piano a 2 manos. Muy fáciles.***

Edición: Villaviciosa de Odón, Real Musical, 1997, 16 páginas.

1. *La elefanta*, Allegro, p. 7.
2. *El cisne*, Adagio, p. 8.
3. *El pelícano*, Andante tranquilo, p. 9.
4. *La vaca*, Allegretto, p. 10.
5. *La ardilla*, Moderato, p. 11.
6. *La lechuza*, Allegretto, p. 12.
7. *La tortuga*, Andante tranquilo, p. 13.
8. *La osa*, Andantino, p. 14.
9. *El pájaro carpintero*, Allegro, p. 15.
10. *Hormigas*, Andantino, p. 16.

Observaciones: dedicada “a mi sobrina Alejandra”.

**SUKARLAN, Ananda (1968 - ): *Gemini.***

Edición: Cuadernos de música para disCapacidades número 7. Valladolid, Fundación Música Abierta, 2009, 25 pp. Para piano, violín y piano, fagot y piano, viola y piano, barítono y piano, trompeta y piano.

- *La banda del parque de atracciones* (piano y trompeta), p. 1.

- *La princesita está enferma* (piano y trompeta), p. 4.
- *Cuando tú estás contento, yo estoy contento* (piano), p. 6.
- *Alguien ha robado su corazón* (y yo lo he encontrado) (piano y viola), p. 8.
- *Daun Jati* (piano y barítono), p. 12.
- *Eine Kleine (Sehr) Leichte Musik* (piano y fagot), p. 14.
- *Nada dorado puede permanecer* (piano y soprano), p. 19.
- *Sweet sorrow* (piano y violín o flauta alto), p. 22.

**TAVERNA-BECH, Francesc ( - ): *Jocs, set bagatel · les per a piano.***

Edición: Berga, Amalgama Edicions, 1995, 10 páginas.

Descripción:

1. *Preludi*, p. 3.
2. *Politonal I*. Poco mosso  $\text{♩} \cdot = 56$ , pp. 4-5.
3. *D'un vell quadern*. Allegretto  $\text{♩} = 88$ , p. 5.
4. *Berceuse*. Andante  $\text{♩} \cdot = 58$ , pp. 6-7.
5. *Politonal II*. Andante  $\text{♩} = 100-104$ , p. 7.
6. *Per als nens*. Moderato  $\text{♩} = 92$ , pp. 8-9.
7. *Anelles*. Vivo  $\text{♩} \cdot = 108-116$ , pp. 9-10.

Observaciones: cada una de las bagatelas está fechada por lo que sólo se ajusta al periodo de estudio las número 1, 3 y 6.

- 1969: n.º 7 (junio)
- 1971: n.º 4 (junio), n.º 2 y 5 (octubre)
- 1976: n.º 3 y 6 (octubre).
- 1972/abril 1994: n.º 1.

**TOLMOS, Antoni (1970 - ): *MÚSICA PETITA 1 per a piano.***

Edición: Barcelona, DINSIC Publicacions Musicals, S.L., 2008, 19 páginas.

- *El somni d'Andrea*, Tranquil ♩ = 70, p. 5.
- *El somni d'Aran*, Moderat ♩ = 80, pp. 6-7.
- *No sé com dir-t'ho*, Moderat ♩ = 95, pp. 8-9.
- *Mare*, Caminant ♩ = 85, pp. 10-11.

Observaciones: introducción del compositor (pág. 3). Además la edición incluye un CD con la grabación de las manos por separado y un análisis formal, tipo de tonalidad, cadencias, dinámicas, *tempo* y algún detalle destacable (pp. 13 a 19) para ayudar a la comprensión de los alumnos.

**TOLMOS, Antoni (1970 - ): *MÚSICA PETITA 2 per a piano.***

Edición: Barcelona, DINSIC Publicacions Musicals, S.L., 2014, 30 páginas.

- *La primera rosa (versió senzilla)*, Bonic ♩ = 60, p. 4.
- *De gran vull ser...* Versió en Do M, Moderat ♩ = 100, p. 5.
- *De gran vull ser...* Versió en Si M, Moderat ♩ = 100, p. 6.
- *Petita amistat*, Adagio ♩ = 75, p. 7. De nuevo plantea la textura de melodía acompañada con forma AABBA. El acompañamiento son acordes de tres notas arpegiadas ascendentemente. A nivel dinámico busca los grandes contrastes entre el *forte* y el *piano*.
- *Dia bonic*, Moderat ♩ = 60, pp. 8-9.
- *Dia trist*, Moderat ♩ = 60, pp. 10-11.
- *Decidit*, a cuatro manos, Decidit ♩ = 90, pp. 12-14.
- *Petit disgust*, a cuatro manos, Adagio ♩ = 60, pp. 15-16.

Observaciones: En la página 3 el autor explica la razón pedagógica de la obra.

**TOLMOS, Antoni (1970 - ): *MÚSICA PETITA 3 per a piano*.**

Edición: Barcelona, DINSIC Publicacions Musicals, S.L., 2014, 19 páginas.

- *Passen les hores*, Moderat ♩ = 60, pp. 5-7.
- *Sóc el teu amic*, Adagio ♩ = 45, pp. 8-9.
- *Ainet*, Moderat ♩ = 60, pp. 10-11.
- *Esperant-te*, Moderat ♩ = 70, pp. 12-13.
- *Bon desig*, Moderat ♩ = 55, pp. 14-15.
- *Sentir la teva veu*, Moderat ♩ = 70, pp. 16-17.
- *Parla'm, t'escolto...* Adagio ♩ = 70, pp. 18-19.

Observaciones: En la página 3 el autor explica la razón pedagógica de la obra, que coincide con la introducción del vol. 2..

**TORRENT, Jaume (1953 - ): *Suite mágica*. Op. 44 nº 2.**

Edición: Barcelona, Ed. Boileau, 1996, 24 páginas.

Descripción:

1. *El árbol de cristal*. Andante moderato, 4-5.
2. *Alborada*. Allegro (Rondino I), 6-9.
3. *Coral de estrellas*. Andante-Meno mosso. Religioso, 10-11.
4. *La hormiga y elefante*. Allegro vivo-Lentamente-Tempo primo-Lentamente, 12.15.
5. *La canción que me cantaba la luna*. Lento assai-Andante, 16-18.
6. *El príncipe bailarín*. Allegretto (Rondino II), 19-23.

Observaciones: Como subtítulo especifica “de mediana dificultad”.



VALLEJO, Polo (1959 - ): *No' Clock. Sin reloj, sin hora, sin tiempo...* (Cuadernos de música para disCapacidades nº 8).

Edición: Cuadernos de música para disCapacidades número 8. Valladolid, Fundación Música Abierta, 2009, 17 páginas.

12 Miniaturas para piano, para ser tocadas a cualquier hora del día (o de la noche). No hay un orden pre-establecido;

- *Opening the window / Abriendo la ventana*, ♩ = 66, p. 1.
- *Smelling / Oliendo, Como un arpa. Molto legato e poco agitato* ♩ = 116-120, p. 2.
- *Looking away / Mirando a lo lejos, Lontano, sospeso in aria* ♩ = 72, pp. 3-4.
- *A fly / Una mosca, Veloz, insistente, ligero, brumoso*, ♩ = 144, pp. 5-7.
- *Blinking / Parpadeo, Con suavidad* ♩ = 72, p. 8.
- *Breathing / Respirando, Intenso* ♩ = 76, pp. 9 y 10.
- *White clouds / Nubes claras, Ad libitum, estático, horizontal*, p. 11.
- *Dark clouds / Nubarrones*, p. 12.
- *Brief storm / Pequeña tormenta, Grave, profundo*, p. 13.
- *Smelling wet / Oliendo la humedad, Calmado*, p. 14.
- *Rainbow / Arco iris, Cristalino, muy sutil*, ♩ + ♩· = 44, p. 15.
- *Closing the window / Cerrando la ventana, animato, decidido* ♩ = 86, pp. 16-17.

Observaciones: Está dedicada a los niños Samuel y Pablo (y también a Rosa) y compuesta entre junio y septiembre de 2009 entre Madrid y Tbilisi.

## VVAA: Cuaderno de Música Abierta (nº 0).

Edición: Cuadernos de música para disCapacidades número 0. Valladolid, Fundación Música Abierta, 2009, 33 pp. Para piano, guitarra y piano, violín y piano.

Dedicatoria: A Pablo

- *... camino polvoriento...* (piano) de Enrique Igoa, pp. 1-3, que está incluida en su Cuaderno de música para disCapacidades número 1.
- *Selene* (piano y violín) de Santiago Lanchares, pp. 4-6.
- *Pop 30* (piano) de Sebastián Mariné, p. 7-10. Complemento de su Cuaderno POP que consta de 29 piezas.
- *Gato* (piano) de Ricardo Moyano, ♩ = 190, pp. 11-12.
- *Danza de metal* (piano y guitarra) de David del Puerto, pp. 13-17.
- *Fantasía* (piano) de Jesús Rueda, ♩ = 76, p. 18.
- *Marcha* (piano) de Jesús Rueda, ♩ = 72, p. 19.
- *Ostinato* (piano) de Jesús Rueda, ♩ = 90, p. 20.
- *Siesta* (piano) de Jesús Rueda, Lento, p. 21.
- *Los piratas están llegando* (piano 3 manos) de Ananda Sukarlan, pp. 22-23.
- *The sleepers* (piano y violín) de Ananda Sukarlan, pp. 24-26.
- *Looking away* (piano) de Polo Vallejo, pp. 27-28, que está incluida en su Cuaderno de música para disCapacidades número 8.
- *Breathing* (piano) de Polo Vallejo, pp. 29-30, que está incluida en su Cuaderno de música para disCapacidades número 8.
- *Composición para piano VIII* (piano) de Edson Zampronha, pp. 31-33. *Legatissimo e profondo* (♩ = 112 o *piú lento*).

## VVAA: *Obras para niños*, vol 1

Edición: Valencia, Rivera Mota s.l., 2006

- ***Suggestiment de Scherzo*** (*al xicotet tipus formal “Lied ternari”*), de Ricardo Baixauli.
- ***Para Lucía***, ♩ = 90, de Miguel Gironés.
- ***Antífona***, Andantino ♩ = 56, dedicada a su hermana Yolanda, de José Mansergas.
- ***Masurca de l’agredolç*** (*segons un ballable de finals del segle XIX*), ♩ = 182, de Jordi Reig.
- ***Larghetto Malincolico*** (*de “Dredred” AV 26-2004*), ♩ = 50 y dedicado a María Ferrol, de Andrés Valero-Castells.
- ***Estudio para la mano izquierda***, Muy tranquilo ♩ = 52, de Luis Yuste.
- ***Picagato***, Allegro, de Miguel Álvarez-Argudo.

Observaciones: presentación del Director del Conservatorio Profesional de Valencia, D. Ricardo Callejo López.

Cada pieza viene presentada y explicada por el compositor y además se incluye una guía de estudio a cargo del pianista y compositor M. Álvarez-Argudo

## VVAA: *Obras para niños*, vol 2.

Edición: Valencia, Rivera Mota s.l., 2006

- ***Estrella fugaz***, de Ricardo Baixauli
- ***El Soldado***, ♩ = 72. Forma AA', de Miguel Gironés.
- ***Nana***, ♩ · = 50 Sosteniendo el canto, dedicada a su hermana Yolanda, de José Mansergas.
- ***Dansa de nanos*** (*a partir de la melodía de la danza procesional del Corpus de Valencia*), Introducción ♩ = 100 - Danza ♩ = 280 - Fandanguillo ♩ = 220, de Jordi Reig.

- ***Beatriz y Alonso*** (de “*El monte de las Ánimas*” AV38-2005), de Andrés Valero-Castells.
- ***Toccatina para las notas dobles***, Alegrement  $\text{♩} = 90-100$ , de Luis Yuste.
- ***Lucia tunait***, Moderato, de Miguel Álvarez-Argudo.

Observaciones: presentación del Director del Conservatorio Profesional de Valencia, D. Ricardo Callejo López.

Cada pieza viene presentada y explicada por el compositor y además se incluye una guía de estudio a cargo del pianista y compositor M. Álvarez-Argudo

### VVAA: *Obras para niños*, vol 3

Edición: Valencia, Rivera Mota s.l., 2006, 43 páginas.

- ***Nocturno “sugerencia de abismo”***, dedicada al amigo y excelente pianista M. Álvarez-Argudo, de Ricardo Baixauli, pp. 7-17.
- ***El Molí***,  $\text{♩} = 72$ , de Miguel Gironés, pp. 18-21.
- ***Pagana***, Allegretto  $\text{♩} = 116$ , dedicada a su hermana Yolanda, de José Mansergas, pp. 22-25.
- ***Pissi pissiganya*** (canción tradicional infantil),  $\text{♩} = 124$ , de Jordi Reig, pp. 26-31.
- ***Galatea*** (de “*Polifemo*” AV39-2005), Adagio mesto  $\text{♩} = 52$ , *sempre legato e molto espressivo*, de Andrés Valero-Castells, pp. 32-35.
- ***Vals para Lucía***, Tranquilo  $\text{♩} = 92$ , de Luis Yuste, pp. 36-40.
- ***Obstinato forllú***, Allegro, de Miguel Álvarez-Argudo, pp. 41-43.

Observaciones: presentación del Director del Conservatorio Profesional de Valencia, D. Ricardo Callejo López.

Cada pieza viene presentada y explicada por el compositor y además se incluye una guía de estudio a cargo del pianista y compositor M. Álvarez-Argudo

**VILAPRINYÓ, Jordi ( - ): *Petits mons***

Edición: Barcelona, Boileau Ed., 2006, 40 páginas.

Descripción:

- 55 pequeñas piezas de 8 compases donde trabaja diferentes compases, tonalidades, texturas, articulaciones, danzas, etc., 8-37.
- 5 homenajes “a la manera de: Bach, Bartók, Falla, Chick Corea y X. Montsalvatge”.

Observaciones:

- Prefacio de Xavier Boliart (p. 5): “En esta colección de piezas breves se observa una muy adecuada progresión pedagógica, un deseo bien conseguido de presentar las diversas características técnicas propias del instrumento y el cultivo de un lenguaje musical muy próximo a las características del alumnado de hoy en día. Mención especial merecen las cinco últimas piezas con las que el autor quiere rendir homenaje a cinco compositores de gran huella personal, cuyo pensamiento estético ha sabido captar fielmente en cada uno de los casos”.
- Presentación del propio compositor (p. 7): *Petits Mons* (Pequeños mundos) es una colección de 60 apuntes musicales que toman el nombre del *Mikrokosmos* de Bartók. Están organizados en dificultad creciente y se pueden utilizar tanto para trabajar la lectura a vista (en el grado medio) como la interpretación. Los cinco últimos son pequeños homenajes a los compositores Bach, Bartók, Falla, Corea y Montsalvatge, que han dejado un grn huella en el autor.

**ZAMPRONHA, Edson (1963 - ): *El libro de Pegaso* (Cuadernos de música para disCapacidades nº 9).**

Edición: Valladolid, Fundación Música Abierta, 2009, 33 páginas.

Se incluye un breve análisis de este Cuaderno por pertenecer a la colección aunque el autor no sea de origen español, por lo que se escapa del objeto de estudio.

- I, *Molto espressivo e cantabile* ♩ = 64, p. 1.
- II, *Espressivo, un poco rubato* ♩ = 69, pp. 2-4.
- III, *Vivo con brio* ♩ = 176, pp. 5-8.
- IV, *Molto espressivo* ♩ = 54, pp. 9 y 10.
- V, *Profondo* ♩ = 50, pp. 11-13.
- VI, *Allegro* ♩ = 120, pp. 14-19.
- VII, *Calmato, ma espressivo* ♩ = 56, pp. 20 y 21.
- VIII, *Presto ed energico* ♩ = 220, pp. 22-25.
- IX, *Andante* ♩ = 56, p. 26.
- X, *Agitato ed energico* ♩ = 140, pp. 27 y 28.
- XI, *Agitato ed energico* ♩ = 120 y Adagio e profondo ♩ = 50, pp. 29 y 30.
- XII, *Cantabile* ♩ = 120, pp. 31-33.

**ZAVALA, Mercedes (1963 - ):** *Mirada. Colección de piezas infantiles. Piano solo.*

Edición: Madrid, Ed. Pygmalión, 2002, 14 páginas.

Descripción:

1. *La Gruta de los Ecos*, ♩ = 100 Tempo libero, dedicada a Nora Pellús, pp. 1-2.
2. *ABXO*, Allegro cómodo y rítmico, dedicada a Iñaki Romero, pp. 3-4.
3. *6 MINUS 431*, dedicada a Isabel Lloret, p. 5.
4. *Nubes*, ♩ = 60 Libero, dedicada a Jesús Pérez, p. 6.
5. *The Rocking Rock*, dedecada a Darío Font, pp. 7-8.
6. *Un pájaro en el jardín*, “Pájaro en el jardín: / saltitos cortos / sin decir ni pío”. dedicada a Elena García, pp. 9-10.

7. *Movimiento perpetuo*, ♩ = 80, dedicada a Bárbara Cano, pp. 11-12.
8. *Minipieza*, dedicada a Almudena Lloret, p. 13.
9. *Canción*, dedicada a Raúl Font, p. 14.

Observaciones:

- Presentación de la compositora: “Obra compuesta en 1990 como fruto inmediato y espontáneo de la convivencia con mis alumnos de piano durante el curso 1989-1990. En concreto cada pieza se inspira en la forma de ser, de comprender la música o de comportarse en clase de algunos de ellos. Estas piezas tienen fundamentalmente un objetivo pedagógico, queriendo ellas fomentar una actitud de comprensión y respeto por la creación en general y por la música de nuestros días, actitud que debería ser inculcada en el alumno desde los primeros pasos de su educación musical.”
- Cada pieza está dedicada a un alumno.
- Firmada en Rivas Vaciamadrid, 1991.

## Anexo II: Catálogo de las obras por orden cronológico.

Se incluyen las obras ordenadas por año de edición o, cuando se conoce, el de composición, en caso de diferir del de edición. Si la obra se compuso durante un periodo de años se incluyen en el primer año y se especifica el intervalo de tiempo al final. Cuando hay más de una obra por año se utiliza el orden alfabético por compositor.

### ■ 1975

Román Alís: *Juguetes* op. 108. Suite Infantil para Piano.

### ■ 1976

Ángel Oliver: *Piezas infantiles* vol. I. Sobre temas populares españoles (1976-77).

### ■ 1977

Rogelio GROBA: *Iniciación al piano. Colección Galiza. (Sete Xoguetes)*

Anton ROCH: *Titianas. Cuatro piezas fáciles + una "non troppo facile"*

### ■ 1978

Ángel OLIVER PINA: *Piezas infantiles* vol. II. Sobre temas populares españoles (1978-79).

### ■ 1979

Amando BLANQUER: *Sonatina naïf* (piano para jóvenes)

Antonio RUIZ-PIPÓ: *Encajes*. Piezas infantiles para piano.

### ■ 1983



Santiago LANCHARES: *Piezas breves (Cinco amigos y Dos piezas para Alicia,* entre 1983 y 2003)

■ 1984

Jordi DOMINGO MOMBIELA: *14 Estudios expresivos para piano*

■ 1985

Manuel BLANCAFORT DE ROSELL: *Petites peces per a mans menudes*

■ 1986

Antón GARCÍA ABRIL: *Cuadernos de Adriana.* Piano para principiantes.

Joan Josep/Mariona GUTIÉRREZ/ VILA BLASCO: *Toquem... el piano* (Vol. 1 y 2)

■ 1987

Jaime BERRADE: Piezas 1, 2, 11, 12 y 21 (*Da Capo, Col Legno.* Grupo de Pamplona)

Teresa CATALÁN: Piezas 3, 4, 13, 14 y 22 (*Da Capo, Col Legno.* Grupo de Pamplona)

Vincent EGEA: Piezas 5, 6, 15, 16 y 23 (*Da Capo, Col Legno.* Grupo de Pamplona)

Patxi LARRAÑAGA: Piezas 7, 8, 17, 18 y 24 (*Da Capo, Col Legno.* Grupo de Pamplona)

Luis PASTOR: Piezas 9, 10, 19, 20 y 25 (*Da Capo, Col Legno.* Grupo de Pamplona)

■ 1988

Jordi DOMINGO ARGILAGA: *20 Miniaturas para debutantes*

Jordi DOMINGO ARGILAGA: *Iniciación al piano*

■ 1988

Vicente RONCERO: *El Cuaderno de Claudia* (1988-2001)

■ 1989

Carlos CRUZ DE CASTRO: *Imágenes de la infancia* (1989-90)

Alberto GÓMEZ: *Colorines, mis primeros dedos*

Bernat JULIÀ: *"Arrels" 24 Cants populars de Balears*. Primeros cursos de piano

■ 1990

Alberto GÓMEZ: *Colores 15 pequeños estudios progresivos*

Xavier MONTSALVATGE: *El Arca de Noé*. (Evocaciones pianísticas para la juventud).

Mercedes ZAVALA: *Mirada*. Colección de piezas infantiles

■ 1992

Alberto GÓMEZ: *Iniciación a la técnica del piano*

Alfonso ROMERO: *Ocho piezas fáciles*

■ 1993

Salvador BROTONS: *Tres Peces Breus* op. 8

■ 1994

Alberto y Amable GÓMEZ y DÍAZ: *Cuentos*. Piezas fáciles para piano

Alfonso ROMERO: *Piezas para niños I*

Carmen SANTIAGO DE MERÁS: *Rasgos infantiles : 40 pequeñas piezas para piano*

Francesc TAVERNA-BECH: *Jocs, set bagatel · les*

■ 1995

Alfredo ARACIL: *Estudio Doble (Álbum de Colien)*

Ramón BARCE: *Alcances (Álbum de Colien)*

Salvador BROTONS: *Cristalls per a piano (Álbum de Colien)*

Jordi CERVELLÓ: *Un Sospir (Álbum de Colien)*

Agustí COMA: *Salt de les maces, sobre un tema de la Patum de Joan Trullàs*

Carles GUINOVART: *Contrappunto cromático (Álbum de Colien)*

Sebastián y Elena MARINÉ y AGUADO: *Paso a Paso: Iniciación al piano*

Josep M. MESTRES QUADRENY: *Muntanyí (Álbum de Colien)*

Xavier MONTSALVATGE: *Pastoral d'Automne (Álbum de Colien)*

Gonzalo OLAVIDE *Minimal (Álbum de Colien)*

Jesús RODRÍGUEZ PICÓ: *En Relleu (Álbum de Colien)*

Miquel ROGER: *Colien's Peace (Álbum de Colien)*

Jesús RUEDA: *Ricercata (Álbum de Colien)*

Albert SARDÁ: *Pins (Álbum de Colien)*

Josep SOLER: *Melodía Mozárabe para el entierro de párvulos (Álbum de Colien)*

■ 1996

Marisa MANCHADO: *Siete piezas infantiles para piano (Siete piezas para Laura)*

Manuel OLTRA: *Balletó*

Jaume TORRENT: *Suite mágica*. Op. 44 n<sup>o</sup> 2.

Antoni BESSES: *Dodecafonicus A Robert Gerhard*

■ 1997

Lluís BOSCH i DANIEL: Música dibuixada : 12 dibuixos per a piano

Lluís BOSCH i DANIEL: *Música Encantada*

Manuel OLTRA: *Seguici*

Félix SIERRA: *Piezas para piano a dos manos*

Ireneu SEGARRA: *La gateta i el pinsà*

■ 1998

Alberto GÓMEZ: *Cinco formas para piano* (inicio música serial)

Benjamí SANTACANA: *Quan el piano canta...*

■ 1999

Josep BAUCCELLS: *Ombres (Plou i fa sol, ...)*

■ 2000

Agustín CHARLES SOLER: *Fulls d'album per a Clara. Cinc petites peces per a infants.*

Albert SARDÀ: *Somriure*

■ 2001

Teresa BORRÁS: *Estudis Preliminars* op. 138

■ 2002

Pedro PARDO: *Cardinals para piano*

■ 2003

Joan MUNT: *Jo i el Piano* vol. I y II

■ 2005

Doménec GONZÁLEZ DE LA RUBIA: *Ludis*

Josep A. RODA: *3 miniatures para piano*

■ 2006

Llorenç BALSACH: *Set estudis modals. Peces fàcils per a les tecles blanques del piano*

Jordi DOMENEC: *Sonatina de Carnestoltes n<sup>o</sup> 1. Els pirates de Begur*

Jordi LALANZA: *Variacions per a piano*

Dionisio de PEDRO: *El Arca de Noé* (Volumen 2)

David del PUERTO: *Cuaderno para los niños*

Jordi VILAPRINYÓ: *Petits mons*

VVAA: *Obras para niños* 3 vol. (compositores valencianos: Ricardo Baixauli, Miguel Gironés, José Mansergas, Jordi Reig, Andrés Valero, Luis Yuste y Miguel Alvarez-Argudo)

■ 2007

Rafael BARDISA GALIANA: *Suite para niños*

Carlota GARRIGA: *Miniaturas*

■ 2008

Miguel ÁLVAREZ ARGUDO: *Contembeibi* op. 4

Miguel ÁLVAREZ ARGUDO: *Contembeibi* op. 5

Miguel ÁLVAREZ ARGUDO: *Contembeibi* op. 6

Xavier BOLIART: *Tocati-nes. Per a joves pianistes.*

Jordi DOMENEC: *Nem a endreçar les golfes!*

Jordi DOMENEC: *Sonatina de Carnestoltes n<sup>o</sup> 2. Un corral com cal.*

Jordi DOMENEC: *Sonatina de Carnestoltes n<sup>o</sup> 3. Sarau a Camelot.*

Jesús RUEDA: *Invinciones. Easy piano pieces.*

Antoni TOLMOS: *Música petita per a piano 1*

■ 2009

Xavier BOLIART: *Tres villancicos tradicionales para jóvenes pianistas*

Enrique IGOA: *Cuaderno de Campo. Cuaderno de música para disCapacidades.*  
Vol. 1

Santiago LANCHARES: *Cuaderno de estilos. Cuaderno de música para disCapacidades.* Vol. 2

Liliana MAFFIOTTE: *Piano actual*

Sebastián MARINÉ: *Pop. Cuaderno de música para disCapacidades.* Vol. 3

Ricardo MOYANO: *Cuaderno para Pablo. Cuaderno de música para disCapacidades.* Vol. 4

David del PUERTO: *Jardín de notas. Cuaderno de música para disCapacidades.*  
Vol. 5

Jesús RUEDA: *Los dos amigos (cuento en música). Cuaderno de música para disCapacidades.* Vol. 6

Ananda SUKARLAN: *Gemini. Cuaderno de música para disCapacidades*. Vol. 7

Polo VALLEJO: *NO ´CLOCK (Sin reloj, sin hora, sin tiempo...)*. Cuaderno de música para disCapacidades. Vol. 8

VVAA: *CInPiC (Cuaderno de Iniciación al Piano Contemporáneo)*

VVAA: *Cuadernos de música para disCapacidades. Cuaderno de Música Abierta*. Vol. 0

Edson ZAMPROHNA: *El libro de Pegaso*

■ 2010

Jordi DOMENEC: *Sonatina de Carnestoltes n<sup>o</sup> 4. Sonatina diplomàtica*

Jordi DOMENEC: *Sonatina de Carnestoltes n<sup>o</sup> 5. Sonatina ginàstica*

Jordi DOMENEC: *Sonatina de Carnestoltes n<sup>o</sup> 7. Sonatina comanxe*

Jordi DOMENEC: *Sonatina de Carnestoltes n<sup>o</sup> 8. Sonatina cirsense*

Jordi DOMENEC: *Sonatina de Carnestoltes n<sup>o</sup> 9. Sonatina contemporània*

■ 2011

Marian MARQUEZ: *Deu variacions sobre un tema tradicional*

■ 2014

Antoni TOLMOS: *Música petita per a piano 2*

Antoni TOLMOS: *Música petita per a piano 3*